

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID

Tesis Doctoral

2007

CRÍTICA DE LA CRÍTICA DEL PROYECTO CONTEMPORÁNEO
DE ARQUITECTURA DURANTE EL SIGLO XX Y VARIABLES
METODOLÓGICAS DE LA CRÍTICA DE ARQUITECTURA DEL
SIGLO XXI

Carlos Hernández Pezzi
Arquitecto

Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

CRÍTICA DE LA CRÍTICA DEL PROYECTO CONTEMPORÁNEO DE ARQUITECTURA DURANTE EL SIGLO XX Y VARIABLES METODOLÓGICAS DE LA CRÍTICA DE ARQUITECTURA DEL SIGLO XXI

AUTOR: Carlos Hernández Pezzi. Arquitecto

DIRECTOR DE TESIS: Antonio Miranda Regojo-Borges, Doctor arquitecto.

Málaga, Madrid, Noja y Escalante (Cantabria), 2002, 2003, 2004, 2005, 2006 y 2007

Tribunal nombrado por el Mgfc. Y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día

Presidente D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Secretario D. _____

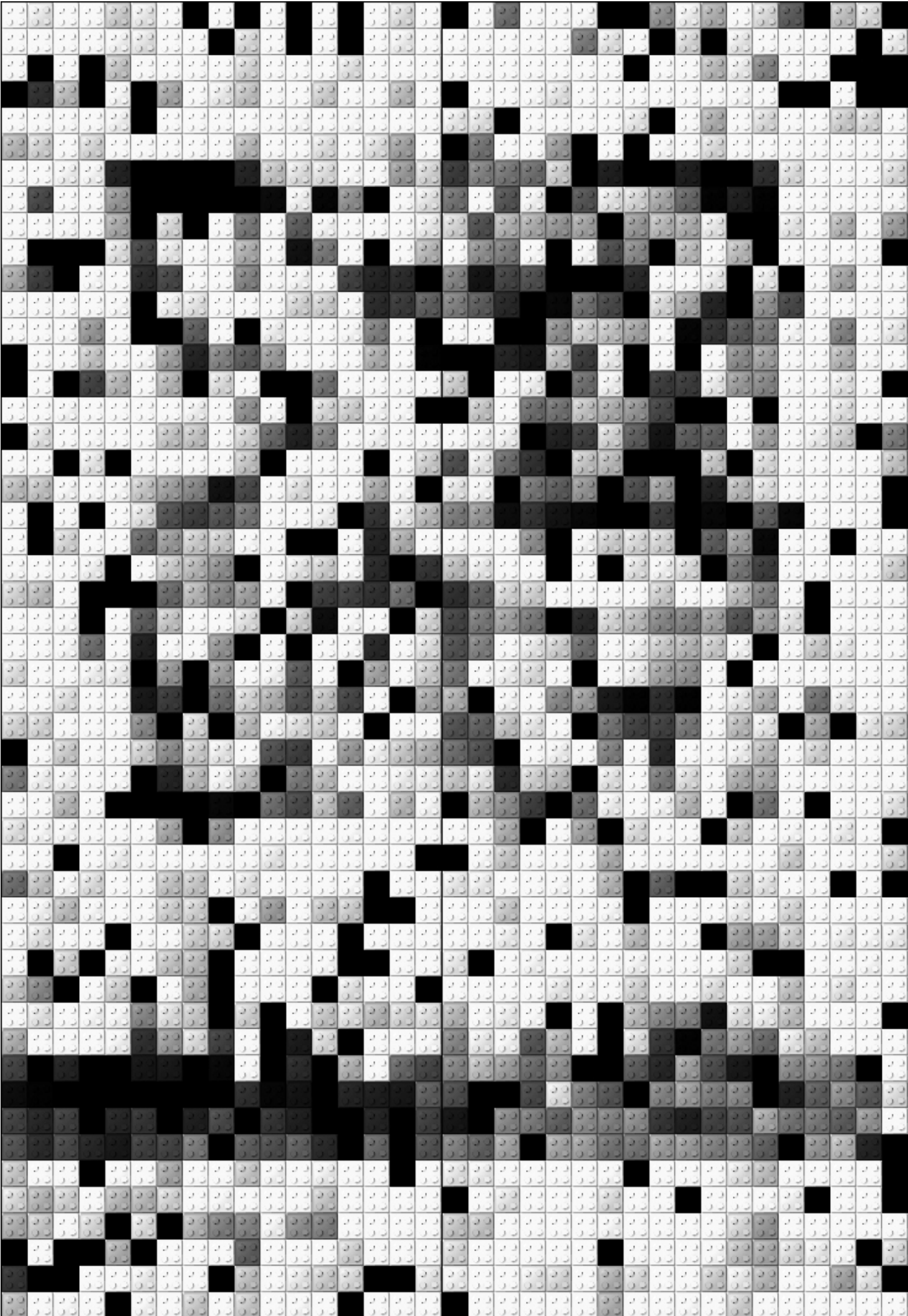
Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

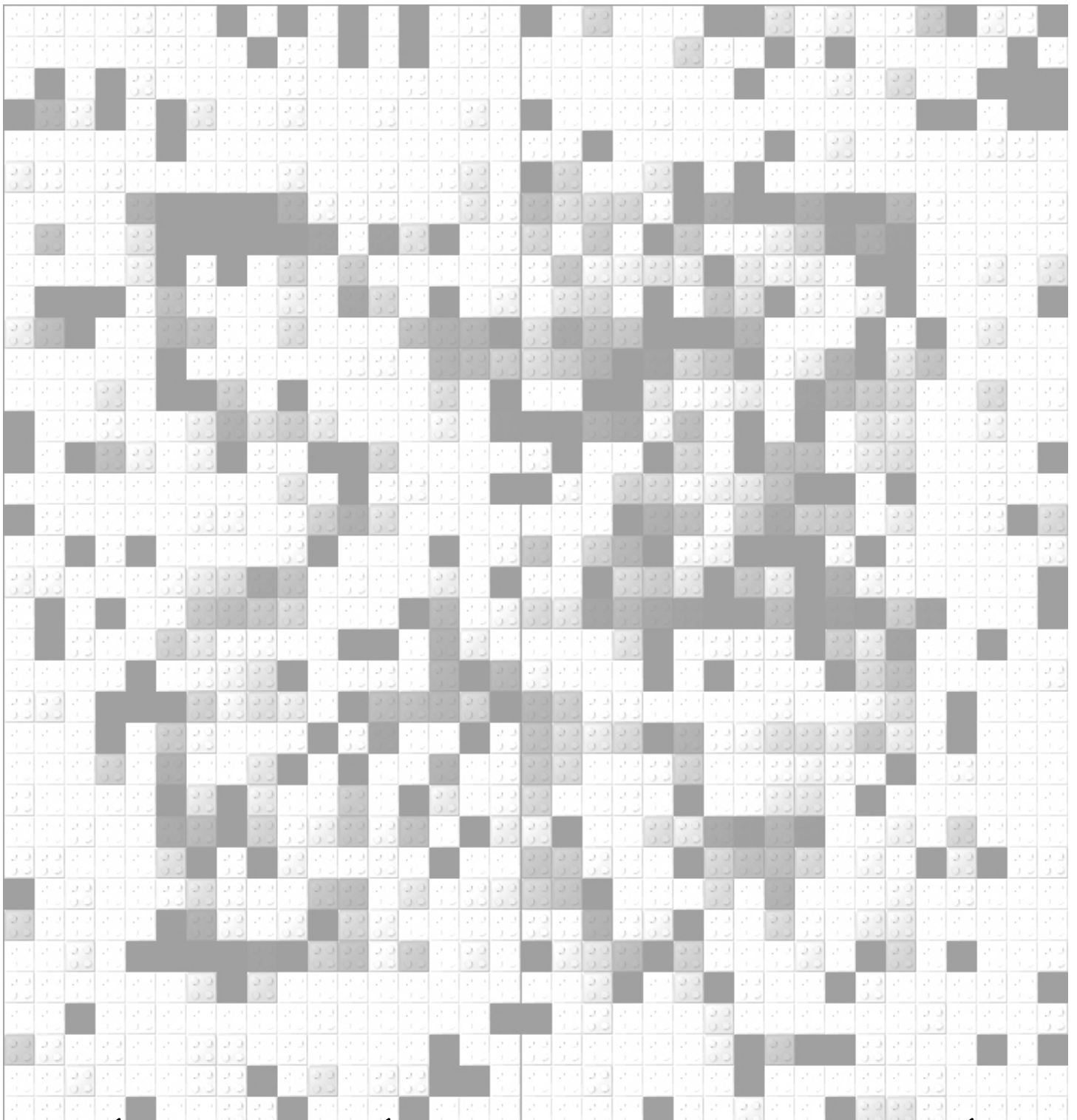
Calificación: _____

EL PRESIDENTE

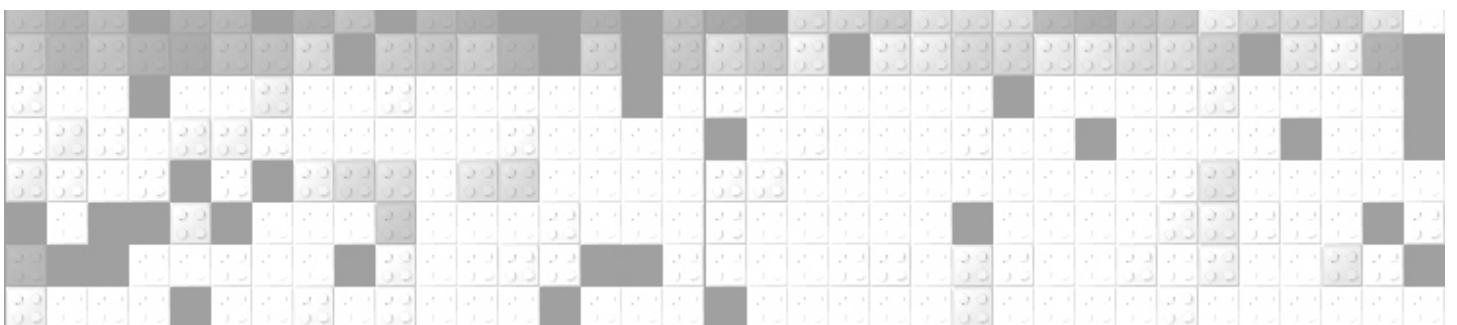
LOS VOCALES

EL SECRETARIO





CRÍTICA DE LA CRÍTICA DEL PROYECTO CONTEMPORÁNEO DE ARQUITECTURA DURANTE EL SIGLO XX Y VARIABLES METODOLÓGICAS DE LA CRÍTICA DE ARQUITECTURA DEL SIGLO XXI



ÍNDICE

RESUMEN	Pag. 01
----------------	---------

INTRODUCCIÓN	Pag. 23
---------------------	---------

Crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura.

Los conocimientos adecuados y el contexto crítico.

La gravedad y la turbulencia.

Una nueva concepción de la tarea crítica.

Teoría.

Las tendencias y la distancia crítica.

El proyecto de arquitectura y la filosofía.

Estructura del proyecto de tesis.

CAPÍTULO 1. Claves y métodos de la crítica del siglo XX. Crítica de la crítica.	Pag. 49
--	---------

Crítica de la historiografía

El quiebro de la tradición moderna. Nuevas maneras de mirar. Nuevas formas de usar la tradición.

La ciudad y la arquitectura escenarios espaciales de la crítica

La crítica sistematizada

Nuevas maneras de mirar.

Nuevas formas de usar la tradición.

Las historias.

El conocimiento del alfabeto y del discurso arquitectónico.

La materia arquitectónica.

Historia y teoría.

Contradecir las miradas y mirar contradictoriamente.

Crítica de la crítica.

CAPÍTULO 2. Introducción. La evolución desde el canon a los epígonos y la fragmentación de la crítica moderna.	Pag. 83
---	---------

Parte I. De las historias pioneras a K. Frampton.	Pag. 87
---	---------

Sigfried Giedion.

Hitchcock.

Banham.

Peter Collins.

Bruno Zevi.

Leonardo Benevolo.

Manfredo Tafuri.

Colin Rowe y Fred Koetter.

Aldo Rossi.

William Curtis.

Kenneth Frampton.

Parte II. La pérdida del canon. Invariantes. Tendencias y valores.

Pag. 119

Introducción.

Los elementos del canon crítico del siglo XXI.

Los fragmentos y el reciclaje de restos en la construcción del proyecto contemporáneo.

El urbanismo y el discurso fragmentario sobre la ciudad en los últimos manifiestos, desde Zevi a Venturi y Koolhaas.

Robert Venturi.

Los teoremas, invariantes y la reflexión sobre la ciudad de Rem Koolhaas

Otros autores. Los textos y las obras. James Stirling, Oswald Mathías Ungers, Lucien Kroll, Mark Wigley, Steven Holl, Greg Lynn: El avance del cambio teórico en el proyecto y el delirio formal.

Conclusiones sobre las historias y la crítica.

Objeto y contexto, como texto en la reflexión fragmentaria. La teoría y el proyecto.

CAPÍTULO 3. El proyecto como teoría.

Pag. 163

Introducción. Las actitudes ante un conjunto de estrategias de proyecto.

Parte I. La teoría fragmentaria y el análisis de los “textos” de la turbulencia.

Pag. 168

Relaciones con otras disciplinas.

El análisis fundamentado en los diagramas.

La aplicación de sistemas de códigos.

Parte II. Estrategias de proyecto generalizables.

Pag. 179

El efecto de codificación del proyecto.

Magnitudes y dimensiones.

Las variables temáticas.

La representación metafórica.

Elementos de compromiso en los patrones de vivienda.

Las texturas envolventes.

Caligrafía, ornamento, revestimiento.

Desmaterialización.

Parte III. Enlace de paradigmas.

Pag. 206

Valores generales y parciales.

La metáfora tecno-biológica.

Cuerpo y arquitectura.

La porosidad ambigua .

Teoría en la restauración.

Orgánico, inorgánico.

Cualidades de textura del plano.

La evolución de la geometría.

Conclusiones del proyecto como teoría.

CAPÍTULO 4. El proyecto como materia crítica y experimental.

Pag. 239

Parte I. El proyecto de arquitectura como orden abierto.

Pag. 243

El proyecto de arquitectura como interrogante.

El proyecto de arquitectura como paisaje interior.

El proyecto como proceso: El diseño asistido por ordenador, punto de inflexión.

El proyecto como matemática.

El proyecto como estructura mineralográfica.

El proyecto como interacción entre materia y desaparición.

El proyecto como membrana.

El proyecto como transparencia y color.

El proyecto como ensamblaje de huecos.

Parte II. El plano consistente, la sección-generadora y la tectónica de flujos como variables de teoría y proyecto. Pag. 294

Estrategias de simplificación e intensificación en el proyecto.

La hibridación como método experimental.

Los sistemas de atributos del proyecto contemporáneo.

Elementos del cambio de escenario: La revolución de materiales y tecnologías.

Parte III. Constantes metodológicas. Acción y Proyecto. Pag. 313

Constantes metodológicas: Consistencia y versatilidad.

Constantes metodológicas: El cambio de esqueletos y las dialécticas de la sección.

Constantes metodológicas: El juego natural/artificial y la percepción híbrida.

Constantes metodológicas: Afinidades artísticas y perceptivas.

La textura de la corteza como síntesis de la materia crítica y experimental del proyecto de arquitectura.

CONCLUSIÓN. La piel y la palabra. Pag. 347

La arquitectura del proyecto contemporáneo como fundamento de la teoría.

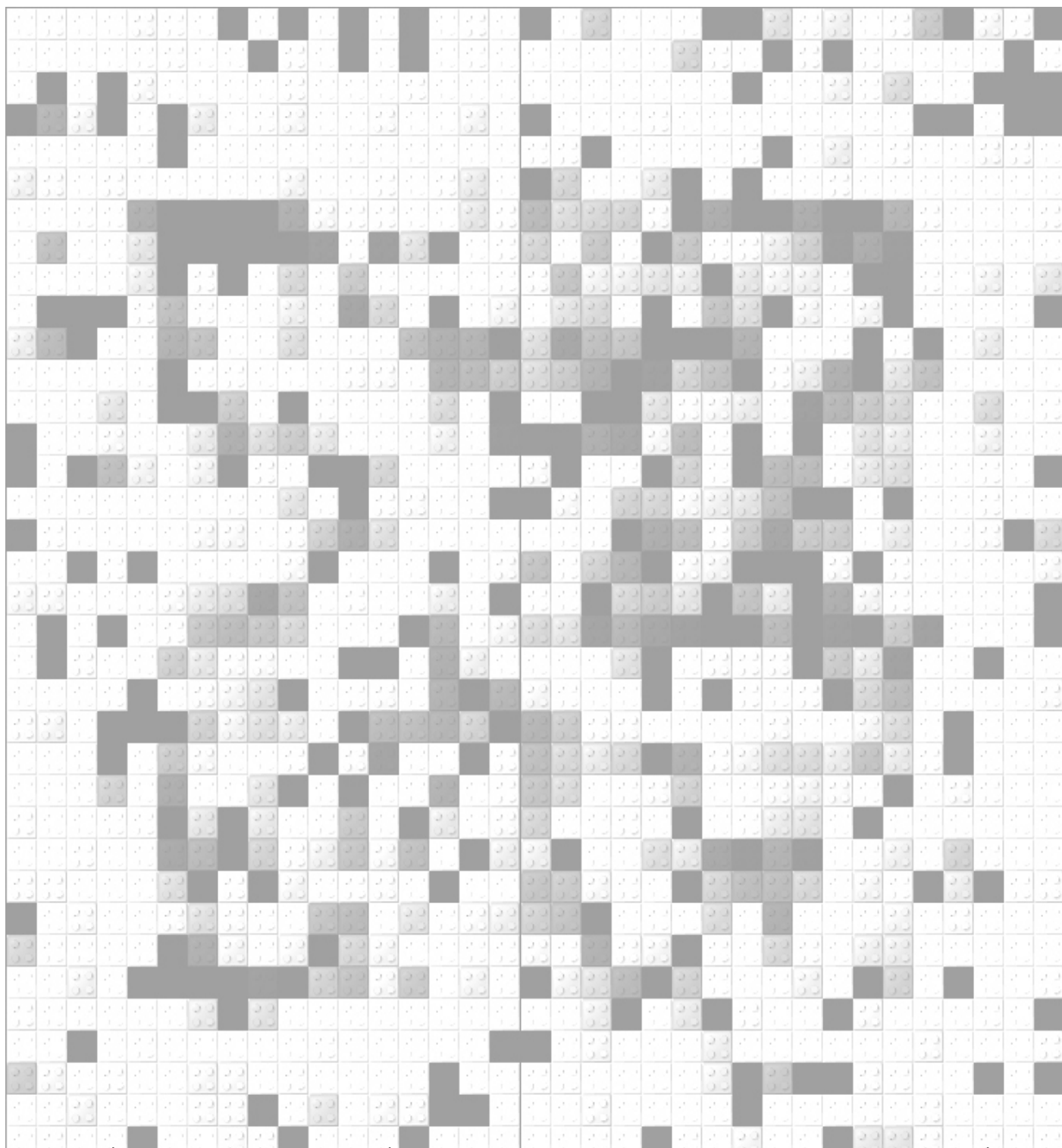
Textos, claves, estrategias. Cambio de condiciones.

La nueva racionalidad del proyecto contemporáneo: las formas y la materia.

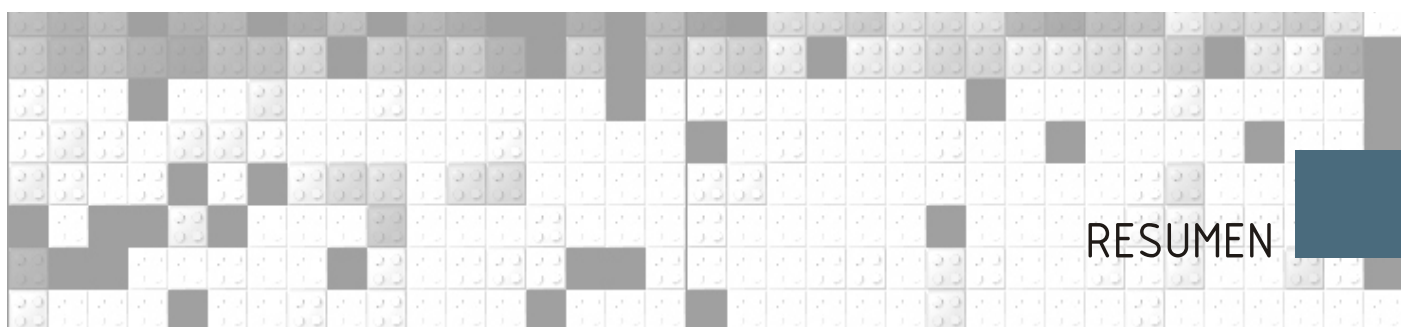
LISTADO DE FIGURAS. Pag. 373

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA Y JERARQUIZADA. Pag. 377

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.



CRÍTICA DE LA CRÍTICA DEL PROYECTO CONTEMPORÁNEO DE ARQUITECTURA DURANTE EL SIGLO XX Y VARIABLES METODOLÓGICAS DE LA CRÍTICA DE ARQUITECTURA DEL SIGLO XXI



RESUMEN

1.- Título de la tesis.

Crítica de la crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura durante el siglo XX
y Variables metodológicas de la crítica de arquitectura del siglo XXI

2.- Resumen del contenido de la misma.

Crítica de la crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura durante el siglo XX
y Variables metodológicas de la crítica de arquitectura del siglo XXI

Crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura.

La tesis que se propone en este trabajo parte de una hipótesis doble: De un lado, que la historia crítica de la arquitectura se ha confundido con la teoría *historizada* de la arquitectura hasta bien entrados los años setenta y, de otro, que la crítica, desde entonces, carece de instrumentos apropiados para comprender y analizar el proyecto y la obra de arquitectura en nuestro tiempo.

Dos cuestiones relevantes aparecen a partir de este planteamiento inicial. En primer lugar, que la crítica de arquitectura ha dejado de leerse como un conjunto totalizador de la historia del Movimiento Moderno y se ha quebrado en críticas fragmentarias que eluden el motivo principal de su interpretación.

El foco de interpretación debería ser el proyecto contemporáneo de arquitectura y, por ende, la historia de su evolución reciente, que es la cuestión principal eludida. En segundo lugar, que la ausencia del juicio crítico sobre el proyecto contemporáneo otorga un protagonismo erróneo a la secuencia supuestamente lineal de la arquitectura actual, la incorpora a un determinismo racionalista inexistente, y así evade la obligación de aplicar el análisis crítico con todas sus consecuencias.

La tesis evoluciona desde el análisis de la crítica al análisis del proyecto, para concluir otras dos argumentaciones convergentes: En primer lugar, demostrar que el proyecto es objeto posible de juicio crítico y, en consecuencia, de teoría arquitectónica innovadora, y, desde ahí, en segundo lugar, demostrar qué es y cómo se elabora el proyecto contemporáneo, fuera de las convenciones tradicionalmente asumidas. Queda para los historiadores aplicar el método de análisis en el tiempo. El puñado de proyectos que se analiza sirve para argumentar los dos propósitos iniciales fundidos en uno: La posición crítica debe superar la línea unidireccional comúnmente aceptada y partir, en origen, del entendimiento profundo de los cambios en el nuevo proyecto de arquitectura.

La convicción de que los medios para enjuiciar el proyecto contemporáneo de

arquitectura han cambiado sustantivamente en los últimos treinta años y de que se necesitan nuevas herramientas para analizarlo, entenderlo y criticarlo se fundamenta en el análisis selectivo del material crítico en dos períodos. Hasta los años setenta y desde ellos a nuestro tiempo reciente. Este análisis selectivo se hace en la primera parte de esta obra, con especial énfasis en el período de final de siglo. A continuación se analizan las herramientas actuales, que incorporan las nuevas concepciones culturales, las nuevas geometrías, las formas de la tecnología actual y los nuevos materiales. Todo este análisis intenta asumir sin hipotecas el conocimiento real de la historia de la arquitectura y la formación de teoría de la arquitectura al empezar el siglo XXI.

Durante mucho tiempo se ha confundido la crítica de la arquitectura del siglo XX con la teoría o la historia teorizada de la arquitectura y, a menudo, se han confundido ambas. Para establecer la tesis dando respuesta a la hipótesis de la conformación del proyecto contemporáneo sobre otras bases, acudimos al procedimiento de poner en cuestión los métodos de la crítica del siglo XX, - a partir del momento en que dejan de seguir siendo válidos como instrumentos de la crítica contemporánea -, para luego esclarecer los elementos esenciales del proyecto contemporáneo de arquitectura en lo que tienen de radical innovación. Para argumentar esa incapacidad, se parte de la verificación propia de que los métodos críticos para el análisis objetivo de la arquitectura se han puesto en crisis, aunque ello haya sido destacado por muchos arquitectos. Esa crisis se compagina tanto con la evolución crítica, como con los fundamentos conceptuales intrínsecos del proyecto arquitectónico, especialmente en los últimos treinta años; de estos más aún en los últimos diez. En ese período de cambios vertiginosos se ha creado un contexto nuevo, - formal, tecnológico y teórico -, que necesita de una manera innovadora de entender el proceso de proyectar tal cómo se realiza hoy porque, - pese a su indeterminación acelerada -, es posible entenderlo y criticarlo, sin acudir a una visión global lineal, antológica y totalizadora como se ha venido haciendo desde hace tiempo.

Crítica de la crítica de arquitectura.

Como prueba del cambio de contexto hay que acudir al esqueleto de referencia de la historia crítica de la arquitectura constituido por la obra de Kenneth Frampton. En la revisión efectuada en 1992 de su *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna* (editada en 1982), Frampton estudia varios temas que inciden de alguna manera en ese proceso de indeterminación. No entramos en la estructura central de la obra, por otra parte de las más solventes en su género, sino en los epígonos y lo que queda inmediatamente fuera de ella. Lo que rebatiremos de la posición de K. Frampton es que recurre a lo que son, sin duda, dos tópicos recurrentes en su obra y en el análisis contemporáneo de la arquitectura: En primer lugar, su convicción de que la *fotogenia* de la arquitectura, - entendiendo por tal los “procesos fotográficos y reproductores” es un “filtro insidioso a través del cual nuestro entorno táctico tiende a perder su sensibilidad concreta”. Si se entiende por tal fotogenia los procesos fotográficos y reproductores estamos ante la totalidad del instrumento fotográfico que tanto servicio presta a la arquitectura, a su conocimiento y difusión; sobre el problema de la reproducción, de cuyo análisis en relación con el arte se han ocupado insignes autores y cuenta con valiosos tratados en el siglo XX, creemos que hay mucho camino abierto en relación con el escenario cultural que se abre con la difusión y reproducción de la imagen. En segundo lugar, cuando en la página 301, de la edición de 1980 destaca “el empobrecimiento de la intimidad en la que Heidegger ha reconocido la pérdida de 'proximidad'”. Muy rara vez nos encontramos una obra moderna en la que la reflexión de una arquitectura dada penetre en los recovecos más íntimos de la estructura, no como fuerza totalizadora, sino como la declinación de una sensibilidad articulada.” Ambas afirmaciones destilan una percepción errónea y una cierta nostalgia heideggeriana inconfundible en la crítica del siglo XX. En el n° 248 de *Quaderns* (Diciembre de 2005) Philip Ursprung adopta una posición superficial al etiquetar sin más lo que denomina como “los años de hierro de la crítica” (p.18). Desde el lado de la historia Frampton reincide en su visión negativa: “Cuando se tiene la experiencia directa de gran parte

de los edificios modernos, su calidad fotogénica queda desmentida por la pobreza y la brutalidad de los detalles” En traducción de Jorge Sainz se cambia la proximidad por la noción de “cercanía”, y así puede leerse en la página 348 de la edición de 1992 (española de 1998). “Que raro es encontrar una obra moderna en la que la inflexión de la tectónica elegida penetre en los lugares más recónditos de la estructura, no como una fuerza totalizadora, sino como una declinación de una sensibilidad articulada. Frampton cita a Ignacio de Solá Morales cuando afirma que el “arte de la arquitectura se convierte en una especie de 'reserva de realidad': un lugar donde el hombre puede encontrar reposo material y espiritual; una suerte de enclave capaz de resistir, como algo distinto, al destructivo asalto de la modernización tecnológica”.

La nostalgia se vuelve epidémica en algunos textos. Nostalgia de la artesanía que vuelve a surgir cuando habla sucesivamente de *regionalismo crítico*, *humanismo* (citando a A. Siza), *neovanguardia*, *tecnología punta* (high tech) y *estructuralismo*, mediante continuas referencias a la metafísica del lugar, que parece convertirse en un prejuicio reincidente. Entre el Frampton de la Historia Crítica de la Arquitectura Moderna y el de los Ensayos sobre Cultura Tectónica existe una doble contradicción entre el elogio y la crítica de la tecnología, la nostalgia de la artesanía y el lugar y el rechazo parcialmente incongruente de la globalización. Por ello, en estas dos obras cruciales, sus claves acerca de la dialéctica tectónica constituyen un interrogante sin contestar, acrecentado por esa idea de la “reserva de realidad” de I de Solá Morales. Ambos son una cuestión crucial del enfoque crítico y del conocimiento de la realidad actual. Entre tanto, otro autor, William Curtis, - elogiado por algunos medios como un clásico, heredero de Pevsner y Giedeon -, realiza desde el otro extremo una versión veladamente simplista del problema de la historia, haciéndola entender como una secuencia lineal de hechos concatenados en un discurso unitario; al menos en Occidente. En contra de estas opiniones conservadoras, tal vez lo único que se puede decir de la arquitectura es que se encuentra en una realidad asombrosamente diferente del juicio crítico que no sea solo el de la sorpresa, la fotografía o la brillantez visual separada del planteamiento profundo que las obras esconden en su interior.

Para los arquitectos contemporáneos y para quién esto escribe, sin embargo, la realidad contradice el aserto de Ignasi de Solá Morales, porque la arquitectura queda más allá de la 'reserva de la realidad' que él le atribuye según la cita de Frampton. Si las grandes obras de finales del siglo XX y principios del XXI son “el arte de la arquitectura de hoy” en sus palabras, demostraremos fuera de prejuicios apriorísticos que, aun siendo incomprendidas, se hacen con una declinación sensible, una estructura tectónica y un ensamblaje poético, mal que les pese o les plazca contar además con una brillante fotogenia o capacidad de encantamiento visual.

Paradójicamente, aparte de este problema, Frampton solo en parte, y Curtis en modo alguno, explican la gestación del proyecto desde el punto de vista de la cultura y la tecnología contemporáneas. Ambos miran las obras desde una inmediatez instantánea, que tiene que ver con la apariencia y a la historia desde la linealidad objetiva de los sistemas filosóficos, apoyándose en la explicación descriptiva, para después deducir unas tendencias que vienen a dar cuerpo a una totalidad sistemática que tiene un cuerpo narrativo y un orden interconectado común, sin mirar de cerca el proceso de proyecto.

En un alarde de intuición poco probado, Curtis, historiador de prestigio en el mundo anglosajón, establece el trípode entre “modernidad, tradición y autenticidad” en una mezcla convencionalmente clásica, fundida con la curiosa noción de “personalidad artística individual” y los “componentes geográficos” en su monumental obra “Arquitectura Moderna desde 1900”, un compendio de una abstracción forzada para producir el *efecto de objetividad* que quiere transformarse en verdad.

Los conocimientos adecuados y el contexto crítico.

Se tiene por cierto que, mediante los métodos de la historia los fenómenos son vistos con

mayor perspectiva y mejores ángulos de observación, con más abundancia de casos y elementos de juicio, especialmente en momentos de aceleración cultural. Pero esto fue antes de la aparición de la contingencia, la crisis, la descomposición de la unidad y, como dicen Mansilla y Tuñón, desde la irrupción del azar en el pensamiento científico. La distancia crítica adecuada se adquiere inventando los métodos de la historia en cada época. La fotografía es una forma contingente de canalizar la experiencia de la historia. Pero es un método valioso en un momento de cultura audiovisual sin precedentes. Es una herramienta vital a la que no cabe achacar el confusionismo de la crítica, ni la justificación de la ausencia de la experiencia física de la arquitectura. Sin la fotografía, - como sucede con el dibujo o la expresión gráfica -, es imposible la comprensión del espacio, pero además, la fotografía es un instrumento de concepción de la arquitectura desde su inicio, un instrumento de interpretación del lugar y sus claves y una herramienta imprescindible del proyecto en su proceso de gestación. La fotogenia no puede convertirse en un arma *descalificatoria* por más que, en la era de lo audiovisual, haya que extremar las denuncias sobre imposturas y trampas cuando las haya y no caer bajo el influjo exclusivo de la seducción embriagadora de la imagen. Más aún, la fotografía enseña la historia con un filtro tal vez muy objetivo, pues enmarca el conocimiento de la realidad empírica con una capacidad global hasta hoy no tan abrumadoramente conocida.

Desde la arquitectura, en períodos turbulentos, tal vez con esa manera que consideramos ya amortizada de entender la historia, se perdería la oportunidad de hacer una interpretación en mayor sincronización con los procesos observados. Algo así ha ocurrido en las tres últimas décadas, los proyectos de arquitectura no siguen una línea positivista unidireccional, los arquitectos no tienen biografías intelectuales lineales, los proyectos no son procesos continuos, sino ensayos sucesivos. De la crítica global de la arquitectura a través de la historia, que se ha convertido en referencia metodológica, hemos pasado al desconcierto ante lo que se construye a nuestra vista, a la falta de elementos de juicio, la confusión completa sobre el sistema de “prueba y error” y el vértigo ante las formas, tecnologías y geometrías que no sabemos explicar. Oriol Bohigas ha acudido al sarcasmo, denominando “la última metamorfosis de la patata” a algunos de los proyectos presentados a la Mostra de la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2004. Algunas manifestaciones adversas respecto de la selección de la Bienal de Arquitectura española 2005, también eluden la contestación a las preguntas que con todo rigor deberían formularse sobre las nuevas experiencias o manifiestan la incompreensión ante los proyectos emergentes.

De hecho, incluso arquitectos singulares como F. O’Gehry, E. Miralles y S. Calatrava pueden agruparse por su brillantez y desatar las polémicas más encendidas, sin acabar de recibir críticas fundadas en códigos experimentales, por mucho que otras sean modelos de alabanzas o denuos basados en el desconcierto ante el *nomadeo* formal de sus experiencias *proyectuales*. El caso de S. Calatrava es vergonzante, porque a pesar de su éxito, la crítica internacional analiza muy poco su metodología de proyecto y sus invariantes más profundos, sobre los que volveremos más tarde.

Variables metodológicas contemporáneas.

Por el contrario, al analizar la evolución de las variables metodológicas que sirven para la crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura durante el período final del siglo XX se intenta demostrar que las preguntas pueden ser contestadas desde el conocimiento y el juicio crítico, sin necesidad de un andamiaje de erudición que vuelva a repasar la historia completa. Tratamos de demostrar la tesis de que se pueden contestar, o dar lugar a la apertura de nuevos interrogantes, probando a analizar el pasado reciente y la génesis intelectual de los proyectos actuales más innovadores, recurriendo a la valoración empírica de muchos casos, estudiando obras significativas; estableciendo nuevos modos de mirar, nueva preocupación sobre el principio de presentación de las ideas y revisando la invención de procesos de representación. Las herramientas utilizadas antes, ya no valen - en mi opinión-, para el actual contexto teórico y de producción y ejecución del proyecto de arquitectura y, en

consecuencia, tampoco vale la orientación tradicional de los instrumentos de análisis. En cambio, valorando ejemplos significativos de la evolución de las nuevas tendencias del proyecto contemporáneo se pueden acotar algunas líneas de orientación que sean válidas para comprender el nuevo contexto en el que se produce el acto de proyectar y se acumulan y superponen los procesos de innovación. En todo caso, desechando la idea de que la fotografía sea culpable de todo, o que los detalles sean pobres y brutales en la mayoría de la arquitectura contemporánea, porque creemos que eso es incierto.

Discutir los detalles (en muchos casos la corteza, la piel) puede ser un camino equivocado porque la realidad no es una reserva atemporal e invariable, o un espacio de certeza. Es un dominio dinámico, borroso, indeterminado y aproximado, que se lee fuera de determinismos inexorables. En el entorno de reflexión acerca de lo nuevo, la historia teorizada y la teoría historizada son dos ideas centrales del campo de análisis de lo que F. Jarauta refiriéndose al ensayo ha denominado *dimensión errante* y Harold Bloom “vagabundeo del significado” (ver Arquitectura COAM, n° 292 de Julio de 1992). Para mí constituyen la primera la demostración de que obras como la de Curtis son una invitación descriptiva a la corroboración de un prejuicio, el prejuicio - por encima de todo - de un racionalismo lineal continuista. La teoría *historizada* ha constituido el cuerpo de mucha de la crítica desarrollada durante el siglo XX, porque ha acudido al movimiento Moderno para estirarlo más allá de dónde se podía. Ambas construcciones se han demostrado insuficientes para el análisis de la arquitectura actual a partir de los setenta y, muy especialmente en nuestro tiempo. En los análisis basados en un método a la vez crítico y apologético del Movimiento Moderno, se han encontrado muchas contradicciones insalvables. El ajuste de cuentas con la evolución última del Movimiento Moderno arrastró una especie de “horror vacui” o sentimiento de culpa, que implicaban a la vez una manera *acrítica* de entender la transformación de éste y, en consecuencia, un modo diferente de entender la realidad. Es como si la crítica de arquitectura hubiera asumido una continuidad intocable, sin accidentes reseñables de la denominada “tradición moderna”, que estuviera a salvo de la mirada fraccional y sectorizada de la crítica postmoderna; como si se tratara de una isla aparte de los otros procesos culturales y científicos, que pusieron en cuestión la idea misma de modernidad en su conjunto, especialmente en la segunda mitad del siglo XX. Por parecidas razones, la crítica de la modernidad en arquitectura - tenida por convergente en muchos autores con la crítica del Movimiento Moderno -, ha tenido una falta de adecuación singularmente negativa, desconociendo campos de conocimiento en los que podría haber encontrado un rigor que no se basara solo en el análisis historicista.

En los últimos trabajos de K. Frampton se palpa esta contradicción, porque el autor despeja caminos parciales de aproximación a los fenómenos contemporáneos, eludiendo la anterior visión de la totalidad y apostando por los territorios fragmentarios de análisis, sin apartarse del todo de un sistema preconcebido. Sin embargo, en esos trabajos la honestidad intelectual de Frampton reconoce una deuda por no haber sabido contradecir los mecanismos habituales de la historiografía del Movimiento Moderno, que se salda al aproximar la lente a algunos de los objetos menos interpretados por ella, como la obra de los Smithson.

El planteamiento de crítica *multifocal* que aborda esta tesis, abarca desde los aspectos teóricos a los constructivos, desde el lenguaje a los contenidos simbólicos, revisando los instrumentos inadecuados, que son producto de una manera de entender la arquitectura que no se corresponde con el escenario actual. Hoy, la crítica del proyecto contemporáneo requiere de una actualización de las herramientas y de los puntos de vista, si se quieren comprender los fundamentos culturales e industriales que sirven de argumento a las nuevas propuestas formales y técnicas. Intentamos demostrar que el proyecto se concibe y se estructura ahora de una nueva manera, utilizando nuevos parámetros espaciales, y juegan en esta nueva manera de proyectar los instrumentos teóricos y críticos fragmentarios impulsados en los últimos años, en relación con las nuevas tecnologías aplicadas a la arquitectura. Se trata pues, de ver cómo han evolucionado los instrumentos teóricos desde la crítica y, a la vez, estudiar cómo ha cambiado el entorno tecnológico desde los instrumentos de la producción y de la construcción de arquitectura.

Por ese empeño materialista e instrumental, los métodos heterodoxos de analizar la modernidad y el análisis personal de los arquitectos con vocación teórica aplicados al ámbito de la arquitectura y la crítica se han convertido a menudo en métodos arriesgados, por cuanto ponen en cuestión demasiadas cosas a la vez, pero constituyen un yacimiento incuestionable de conocimiento teórico y de construcción de una nueva distancia crítica para mirar la arquitectura.

Hasta ahora no se han conseguido establecer las pautas que tiene el proyecto contemporáneo como elemento individualizado de formación de teoría y también como materia crítica en sí mismo. La obra de arquitectura es elemento más de expresión de un malestar o una satisfacción propios ante la cultura de nuestro tiempo; una especie de código con personalidad especial. El “proyecto como código” es una tendencia que puede observarse en muchos proyectos y obras de arquitectura que articulan por sí mismos métodos autónomos de interpretación, frente a los que, pudiendo haberla, no hay una visión objetiva u objetivable, sino un cúmulo de acotaciones descriptivas. En muchos casos, ante la falta de interpretaciones orientadas hacia el fondo de las propuestas esenciales de la arquitectura, que no se saben interpretar objetivamente, los medios profesionales y académicos recurren a las disgresiones filosóficas, artísticas o al impacto en el mercado. Como ocurre con algunos historiadores clásicos, se remiten al asombro entre la expectación y la sorpresa, o ante ambas cosas a la vez.

La necesidad de esclarecimiento, - de aplicación de la luz sobre la realidad -, **se fundamenta en que en la actualidad ya no sirve parte de la crítica del pasado porque está aquejada precisamente de la lectura *historizada* o de la continuidad lineal de la historia** que la realidad desmiente. Desde nuestra posición, partimos de la hipótesis de que la crítica que hoy conocemos y manejamos, el cuerpo de conocimientos teóricos que la sustenta, - y nuestra misma práctica -, son insuficientes para entender las nuevas dimensiones que abarcan hoy proyectos de arquitectura muy complejos que abarcan espectros de referencias formales y constructivas amplísimos. Precisamente por esa complejidad, para establecer esos criterios de análisis de forma solvente, haría falta poder basarlos en un contexto diferente y neutralizar el desconocimiento de lo que significa la interpretación innovadora, no directamente heredera de la tradición crítica forjada en la primera mitad del siglo XX.

Las nuevas técnicas y materiales.

La crítica actual en general, además, pasa de puntillas por el profundo cambio sobrevenido, en el ámbito del conocimiento y su transmisión dentro de la arquitectura, tras la difusión del uso generalizado de las dos nuevas herramientas de trabajo de los arquitectos. El computador y los medios de telecomunicación audiovisual, han revolucionado el modo de pensar, de hacer y de mirar la arquitectura. Tal vez como consecuencia de ello, - y de una serie ilimitada de nuevas aproximaciones a la idea de espacio -, resulta ineludible hacer un repaso de las técnicas que han hecho aflorar formas diferentes de construir y de ejecutar las nuevas ideas arquitectónicas, mediante el empleo novedoso de los materiales clásicos y las ilimitadas posibilidades de los nuevos materiales; entre otras evidencias porque ahora es materialmente posible proyectar en tres dimensiones. Y, finalmente, porque para ejercer una crítica rigurosa, falta ahora conocer y manejar las fórmulas de innovación de técnicas y procedimientos de arquitectura, que han cambiado las maneras de entender y ejecutar el proyecto. La historia de la arquitectura es una construcción material.

El subtítulo *o el hilo argumental* de la tesis “La textura de la corteza” no es solo un elemento retórico. Se ha elegido para resaltar, en primer lugar, el retorno actual a la noción de la materia tectónica que es el objeto de la arquitectura, pero también, en segundo lugar, a una noción concreta de la arquitectura entendida como parte sustantiva del paisaje planetario. Esta última forma de comprender la arquitectura como alteración es válida si consideramos que el globo

terràqueo ya no es una estructura limitada a una forma estable, sino una estructura modificable, en permanente estado de transformación, que intercambia posiciones, ejes y formas, sobre todo en la franja comprendida en una profunda banda de corteza de casi sesenta kilómetros que conocemos como biosfera, de la que la forma arquitectónica es una parte pequeña pero trascendental para el espacio vital de la humanidad. Esa visión de la arquitectura como parte de la vida es una noción tomada de la física actual. Por eso conviene explicitar un punto de partida que tiene que ver con las dimensiones del universo y la aspiración a la ingravidez.

Una nueva concepción de la tarea crítica a través del proyecto.

Bajo mi criterio, la tarea crítica es aquella que intenta comprender el orden del proyecto como hipótesis que resuelva y anticipe una forma y el orden de la obra como experiencia de una construcción que es a la vez materia y material signifiante. **El proyecto contemporáneo, en mi opinión, se construye intelectual y tecnológicamente haciendo emerger a la vez los procesos y sistemas de relaciones que impulsan los programas espaciales y constructivos del objeto arquitectónico** en el paisaje urbano. Es pues, tarea crítica la que va de la tentativa inicial de criticar la historia reciente para entenderla a la de analizar desde la génesis del proyecto la estrategia de procesos proyectuales. Simultáneamente, la crítica doble de historia y proyecto ha de producir - en nuestra argumentación - el resultado final, que no puede ser otro que el de la valoración objetivable; la teoría. De esa tentativa y de la construcción teórica que conlleva es de la que se puede deducir un armazón nuevo que complete las tramas críticas del último período tan supuestamente in-interrumpidas en la tradición del Movimiento Moderno, como inevitablemente en crisis.

¹ CRUZ, Manuel. "La tarea de pensar". Tusquets, Ensayo. Barcelona. Febrero 2004.

Ese supuesto de partida, se fundamenta en la revisión crítica y, al mismo tiempo, en el permanente análisis del proyecto actual y sus modos de hacerse, debe su interés a un estado de perplejidad propio y de otros muchos arquitectos, que no acaban de entender como se conforma actualmente el proyecto de arquitectura, cuales son sus claves, cómo se piensa y cómo se articula. Por lo tanto tiene un sentido práctico de compartir un avance "a tientas" sobre las dudas, los interrogantes y las incertidumbres que compartimos quienes pretendemos cuestionarnos algunos prejuicios o convenciones asumidas. El razonamiento de Manuel Cruz es el de muchos arquitectos contemporáneos; En "La tarea de pensar" lo que propone M. Cruz es una forma de cambiar constantemente de distancia crítica "Lo peor de una pregunta no es que carezca de respuesta, sino que no permita seguir preguntando"¹ Este método de exploración está siendo seguido por muchos arquitectos hoy en día.

El avance tentativo que nos proponemos es un camino doble de preguntas, por la crítica y los proyectos. Empieza desde esa reflexión no antológica, ni erudita, ni completa, - pero si contraria a la teleología en cualquier sentido -, sobre varios textos considerados cruciales. Lo que se intenta en la primera parte es realizar un análisis del bagaje heredado de la crítica del Movimiento Moderno, para después estudiar, a modo de antítesis, qué escenarios se han producido en la manera de proyectar y hacer la crítica de los proyectos y qué perspectivas nos esperan para afrontar los nuevos desafíos de la arquitectura. Establecer si, como ya ha sucedido o sucederá muy probablemente, las nuevas herramientas y las nuevas condiciones de la arquitectura y el lugar ofrecen visiones diferentes de las conocidas tradicionalmente. A la vista de lo que esas visiones cambien la forma de pensar, hacer y construir la arquitectura, tenemos que tener un catálogo de proyectos-dudas y proyectos-interrogantes a mano. Redactar una forma de compendio que sirva, a modo de guía de esos proyectos para enumerar las dudas, es uno de los propósitos de esta argumentación.

En el epílogo se introducen algunas reflexiones y notas sobre los conceptos de la piel y la palabra, entendidos como categorías del gesto y el lenguaje, después de un repaso por los proyectos que identifican nuevos caminos a efectos de la formación de criterios *críticos*. Serían un ensayo de criterios críticos. Tal vez, esos criterios se pueden denominar así, a la vista de la

creciente aceleración, fragmentación y confusión que existe sobre las corrientes y las doctrinas que nos han alimentado como arquitectos en el período final del siglo veinte. Para la crítica de la práctica profesional tiene un interés extraordinario observar algunos principios acerca de lo que es hoy nuestra manera de proyectar. Ese interés en los principios lleva a verificar el estado de la cuestión sobre la evolución y la fusión renovada de la cuestión del conflicto entre arte y arquitectura o, en todo caso a un nuevo deslinde de sus influencias mutuas, que han dado lugar a una arquitectura “artística” y a un arquitecto “artista”, a la *artisticidad* de los hechos materiales de lo arquitectónico, lo que ha tergiversado principios básicos de la disciplina de la arquitectura en nuestros días.

Ahora no hay una, sino muchas historias por escribir, y no valen tanto las miradas al pasado (como la que nos obligan a hacer los manuales de historia), porque el pasado de las últimas tres décadas se ha interpretado a pedazos de manifiestos y de discursos individualizados para cada autor, quizá más que nunca antes. Los retazos de discurso son la característica esencial de nuestro tiempo.

Es forzoso reconocer antes de nada la deuda hacia Kenneth Frampton. Creo que Frampton ha abierto los ojos a que se pueda discurrir hacia y desde la argumentación fragmentaria; aunque sea sin pasar de ahí, su aportación ya es incuestionable. En cierto modo, -salvando las obvias distancias- esta tesis querría seguir parcialmente su estela en la hipótesis enunciada dubitativamente en los “Ensayos sobre cultura tectónica”. Este libro es el punto de partida de los interrogantes planteados aquí, el planteamiento materialista de su historia crítica de la arquitectura moderna, (la de K. Frampton probablemente sea la mejor argumentada y expuesta) y el mejor indicador de los retos y problemas que tenemos planteados hoy

Para revisar la crítica se han utilizado los textos compilatorios con cierta profusión. La intención es hacer un repaso que no canse al lector, ni vuelva a ser otra recopilación de historia, sino un repaso de claves críticas desde otra visión. El de Panayotis Tournikiotis recoge trabajos de una época hasta los setenta y el de Michael Hays recoge hasta los difíciles años noventa. A ambos, especialmente al segundo y, en menor medida, a otros, les debo la rapidez y facilidad de la cita no exhaustiva, porque a pesar de muchos desacuerdos con algunos de estos escritos, han sido suficientemente explícitos para completar esas sintéticas revisiones de la teoría sin perecer en ellas, como ha sucedido con frecuencia en muchos análisis más completos que se pierden en la abundancia de material histórico. No se utilizan otros textos clasificatorios o analíticos (Montaner, Lefebvre y Tzonis, etc,...) porque no resultan tan universalmente conocidos o estudiados y, por otra parte, caen en la tentativa fallida de intentar una sistemática imposible. Los textos aludidos, en cambio, explicitan el proceso de revisión interna de los dogmas críticos en dos etapas claves, en la medida que recortan el amplísimo espectro de la teoría global y fragmentaria a un instrumental operativo para acercarse al proyecto contemporáneo fuera de un espectro ya muchas veces revisado, en los textos que se podrían denominar *canónicos*, tanto de historia como de teoría. A partir de ese período se hace una elaboración personal del autor.

Y, mucho más que este agradecimiento intelectual, la deuda fehaciente y verificable con las posturas intelectuales y los compromisos, - incluso más allá de sus inteligentes escritos - hacia **Antonio Miranda, Iñaki Abalos y Juan Herreros, y de Juan Antonio Cortés**. Son el triple vínculo que me ha unido a la reflexión contemporánea sobre la evolución el proyecto y su crítica y del que he tratado de alumbrar toda la estructura de este trabajo mediante un buen repertorio de ejemplos. Sin sus visiones y aportaciones al conocimiento de la arquitectura actual, no hubiera tenido el atrevimiento de intentar este modesto paso adelante para esclarecer y argumentar mis propios interrogantes.

Teoría, nuevas formulaciones.

Estamos en la era de lo visual, pero en lugar de esquivar la mirada - o culpar a la fotogenia del

Fig.1 . EXPO 2000, Hannover



objeto- tal vez falta mirar mejor, mostrar escepticismo a lo que se presente como restauración de un falso orden totalizante, contemplar, detenerse en la mirada. La falta de “contemplación” escéptica se nota en la última elaboración teórica. Una mirada comprensiva, dilatada y abierta a la vez a variados horizontes. Tomemos prestada, por el momento, la siguiente concepción de teoría. “Teoría”, es para Hans-Georg Gadamer “una palabra que, en su origen, significa mirar y detenerse en la mirada”. [1] Para nosotros no se trata de volver a una clave hermenéutica, sino de acrecentar la serenidad y la complejidad de una contemplación constante y dinámica de la arquitectura tal cómo hoy se hace. Ni mucho menos cómo debería haberse hecho o debería hacerse.

La arquitectura y la crítica necesitan ahora de una mirada escrutadora, menos contemplativa que investigadora de técnicas y procedimientos, menos historiográfica y más disciplinar. Si no se emplea una mirada contingente ante el azar y la posibilidad se acaba discutiendo acerca de las cuestiones de la apariencia y se tiende a la clasificación aleatoria. Además, y por encima de ese escrutinio objetivable de la contemplación crítica, la simplificación de las corrientes y su taxonomía en cuadros clasificatorios no tiene tiempo para detenerse y las interpretaciones y los estilos fluyen, fuera de la mezcla tradicional. La arquitectura es un profundo campo de experimentación que llega a todas partes, mucho más lejos del lema “Campo de experimentación de la arquitectura” que caracterizó la EXPO 2000 de Hannover. (Fig. 1). Por encima de la dispersión formal de esas imágenes, que muestran evidentemente el anhelo general por una forma singular, aparecen elementos invariantes que no están solo en la diferencia, sino en la forma diferente de mirar el problema.

Pues aunque la “diferencia” fuera la raíz del proyecto en origen, la diferencia sería la matriz de la mirada del arquitecto contemporáneo. Miradas contempladoras y miradas escrutadoras son casi imposibles si hay que levantar actas apresuradas de la diferencia en cada momento. Pero son casi inevitables porque se constatan perplejidades parecidas. Cada teórico ha de inventarse su forma de “mirar” para interpretar el objeto y arriesgar algo, como el observador de Einstein, que no tendría visión posible sin esa mirada que la distingue de las demás, por encima de la indiferencia general, de la cultura global que es la que diagnostica y prescribe la homologación de contenidos y de continentes. Para nosotros, los arquitectos, si se analizan en profundidad, las obras no quieren tanto ser *diferentes*, sino aproximarse de manera diferente a una concepción experimental de la forma que evoluciona con las dudas.

En ese sentido, los arquitectos carecemos de una fórmula de contraste separada de su trabajo que permita verificar la validez y evaluar la capacidad de los proyectos. En el mercado global todo empuja a la investigación sobre materiales, tecnologías e innovaciones formales y a la

venta homologada de productos, imágenes y mensajes, los cuales contribuyen otra vez a remodelar el discurso crítico y a reformular fragmentos teóricos. Y este proceso de asimilación global afecta así, sucesivamente, a cada obra y cada autor. Del sedimento de estos materiales teóricos fragmentarios se intentan extraer conclusiones provisionales proyecto a proyecto.

La herramienta de la crítica es en todo instante momentánea y en permanente transformación. La crítica del fragmento es necesaria, salvo que queramos dar validez a todo. Así lo corrobora plantea Peter Sloterdijk “La crítica es todavía posible en la medida en que el dolor nos diga qué es ‘verdadero’ y qué es ‘falso’”, (“Crítica de la razón Cínica”). El “*todo vale*” es una regla bárbara, que atenta contra los fundamentos de cualquier cultura. Estamos contra el todo vale, porque nos negamos a la barbarie intelectual, contradecimos sus fundamentos y replicamos sus postulados ignorantes y caducos. La crítica es posible porque la teoría crítica se basa en el “dolor cósmico” que permite tomar conciencia. En la contemplación de lo complejo. [3]

El arquitecto contemporáneo mira un mundo en un proceso cuyo vértigo de cambio espacial no admite una mirada estética ni estática solo; tal vez un conjunto de miradas, una complejidad de observación difícil de aplicar a los procesos constructivos sin conocer la génesis y las particulares formas de su construcción tecnológica e intelectual que conforman un dolor *aporético*, sobrevenido de la dificultad lógica de transitar por un problema especulativo.

Esa mirada independiente e incómoda tiene que ser escéptica; si no optimista, tampoco nostálgica o melancólica. Mirar críticamente la arquitectura significa aventurarse a conocer sus fundamentos hoy, detenernos en la contemplación para saber, aprender a saber para transmitir. Y transmitir ese ejercicio de libertad para evolucionar. En contra de la lógica interna del conocimiento acumulativo de la modernidad, la teoría de lo ‘sensible’ abarca ahora muchas nuevas formas de mirar que asumen formas renovadas de *sentir el conocimiento* y la percepción, que amplían la visión de Adorno y la ponen en una especie de dinamicidad permanente, para tratar la realidad como una “tarea y una invención”. Aunque no lo parezca, debido al alto índice de contaminación de la frivolidad intelectual que ha supuesto la crisis del pensamiento moderno, en este tiempo estamos muy lejos de admitir el “todo vale” que domina a menudo el mundo mediático: No podemos atribuir ese atributo frívolo a los procesos de computación, además el “todo vale” en arquitectura no es, ni mucho menos, un invento de los ordenadores, porque el orden es consustancial a éstos, aunque también contengan sobre todo un “orden de posibilidades” que dónde reconocemos su trascendental aportación tecnológica a la experiencia contemporánea.

En los últimos treinta años ha habido pocas obras capitales de teoría para entender los procesos que estaban ocurriendo, o habían ocurrido fuera de las grandes corrientes del Movimiento Moderno. El epígono fugaz del postmoderno en arquitectura, ostentosa y manifiestamente equivocado y grotesco en la mayoría de sus manifestaciones, ha sido rápidamente superado. Las revisiones, más rigurosas, que intentan acercarse a una recuperación de la línea troncal del Movimiento Moderno no vista a través del fácil descrédito del postmoderno han abierto nuevas exploraciones, pero no han vuelto a ella.

En el Capítulo I han repasado los más importantes o influyentes textos de historia y crítica, para revisar el trabajo individualizando “autor por autor” los más importantes. De esta manera se han estudiado fundamentalmente tres recopilaciones de textos y manifiestos. La primera es la elaborada por el profesor Tournikiotis, que se refiere al período que podríamos denominar *clásico* de la historiografía crítica. (Fig.2).

La obra compiladora de Charles Jencks en “Teorías y manifiestos”, se utiliza para reflejar los procesos de revisión desde las cuestiones de perplejidad teórica a las trayectorias personales de tal o cual arquitecto. En la compilación de Charles Jencks se recoge desde un punto de vista

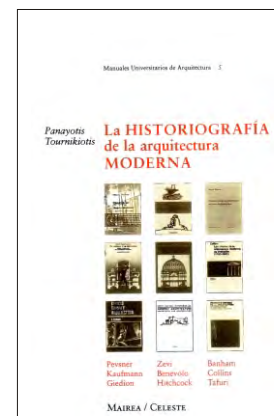


Fig. 2. “La Historiografía de la arquitectura moderna”, Panayiotis Tournikiotis. Mairea, portada

más subjetivo que los anteriores, y plagado de comentarios frívolos o cínicos, el período de referencia desde los setenta, descrito por los protagonistas arquitectos. Es una recopilación tendenciosa, aunque muestre interesantes aportaciones que deben desligarse de la intención general de la edición.

² HAYS, K. Michael, editor. "Architecture Theory since 1968". Columbia Books of Architecture. MIT Press paperback edition. New York 2000.

La teoría que se recoge desde 1968 hasta aproximadamente 1993 en el libro del profesor americano de la Universidad de Columbia M. Hays es ya el recorrido por la crítica de la fragmentación². Está aún por escribir el último período, que es trascendental para observar la evolución de los cambios en el proyecto contemporáneo, pero ya se plantea abiertamente la crisis teórica y se abren muchos de los nuevos interrogantes que plantean los últimos proyectos. La selección se ha hecho intencionadamente con la idea de elaborar una revisión global del período de mayor confusión y no limitarla solo al rastreo de autor en autor, con lo que se volvería al esquema clásico, excediendo el ámbito de investigación de este trabajo.

Esas tres obras sirven de cuerpo para seguir el discurso teórico y crítico, ilustradas con muchos textos, tomados de ellas y de otras compilaciones y revisados los textos originales. Después se verá para qué sirve este recorrido por la parte que hace a esas compilaciones teóricas. Hemos utilizado varios de estos textos reunidos después de leer los originales y contrastar algunas traducciones. La disparidad y diversidad de autores y contenidos en esos compendios es un homenaje a los que han tenido el valor de echar mano de la teoría escrita en el último período y han intentado catalogarla o, simplemente, antologizarla según algún criterio, pero no es una rendición ante la búsqueda - más difícil - de las fuentes originales y de los arquitectos, pues también se han seguido en los casos más influyentes, interpretando las propias obras y memorias de proyecto. Además, en lo que hace a los escritos fragmentarios existe también una intención claramente transgresora de los límites de esos textos. La constatación de que muchos de esas ediciones compilatorias constituyen los restos del naufragio definitivo del optimismo racionalista que movió el impacto de la arquitectura, desde los revolucionarios principios del siglo pasado hasta los años sesenta, es muy potente. Los proyectos a los que siguieron están muy analizados, su historia arquitectónica está hecha y rehecha una y otra vez, como el manto de Penélope.

A continuación de este análisis de la crítica de la tradición moderna en el Capítulo I de la Teoría y crítica canónica, en el Capítulo II, se repasa la evolución desde el canon a los epígonos y la fragmentación de la crítica moderna. A partir de ahí se examinarán numerosos ejemplos de proyectos y obras, tomados en algunos casos por pares, otros individualmente, e intentando relacionarlos con el estado de la visión constructiva de los arquitectos que hacen manifiestos de sus proyectos y de otros más silenciosos. Se realiza así un repaso por los intercambios y avances con los sistemas tecnológicos y constructivos a los que se deben muchas de las innovaciones formales. Se denominan *series*, en un intento por acercar situaciones o circunstancias comunes, que tienen elementos comparables o pueden llevar a conclusiones sobre procesos de proyecto comunes.

La evolución de la época confusa, o el impacto en la metamorfosis de la obra de muchos arquitectos, desde Stirling a Moneo, por ejemplo, en los años setenta y ochenta, ha hecho que se pierda la huella de muchos autores en proyectos que podrían volver a considerarse relevantes para los procesos que vivimos ahora. No hemos querido abrir del todo ese itinerario, sino incitar a las claves de análisis del presente. Explicar los proyectos actuales a través de una relectura crítica de la teoría que los arquitectos mismos exponen, a sabiendas de que se trata de preguntas formuladas más que de cuestiones respondidas.

En ese sentido, me parece que este trabajo constituye un intento abrir una puerta que, aún siguiendo el mismo mecanismo de relectura de los textos *sagrados* y de otros que lo son menos, - o no lo son en absoluto -, ayudará a quienes se embarquen en las tareas críticas y servirá a los arquitectos para sacudirse el pudor de intentar repensar la arquitectura por sí mismos, y de la pereza de estudiarla de una manera muy diferente a la que aprendieron en la escuela.

Las tendencias y la distancia crítica en el proyecto contemporáneo.

Los filósofos corren en ayuda de la crítica: “¿Qué servicios puede prestarnos todavía una crítica? ¿Qué pretende una época cargada de teoría?” se pregunta Peter Sloterdijk y se responde con Walter Benjamín: “Locos los que se lamentan de la decadencia de la crítica. Pues su hora ya hace tiempo que ha pasado. La crítica es una cuestión de distancia correcta. Ella se encuentra a gusto en un mundo en el que todo depende de las perspectivas y los decorados y en el que es todavía posible adoptar un punto de vista.”³ En un mundo “en el que todo depende de las perspectivas y los decorados”, el estancamiento de la teoría coincide con el aumento del desconcierto ante la múltiple contaminación perceptiva, por lo que nos encontramos doblemente huérfanos. En un extremo, huérfanos de las certezas de la teoría, - en un proceso paradójico de interés por la sensibilidad creciente de muchas percepciones- ; y en otro por el escepticismo crónico, cuando no por la disociación grave entre las críticas de lo próximo - y no tanto de lo distante - y el contagio de la proximidad. Como se veía antes al analizar la cuestión heideggeriana de la proximidad o la cercanía, la distancia crítica tiene otra dimensión. Frente al objeto arquitectónico cercanía y distancia pueden ser elementos que alteran tanto la percepción propiamente dicha como el contenido emisor de lo criticado; y esa alteración dinámica se multiplica al comunicarse a través de un medio igualmente hiper-perceptor e hiper-descreído, indisoluble ya de los medios globales de comunicación.

3. SLOTERDIJK, Peter. “Crítica de la razón Cínica”. Siruela. Madrid. 2003. p 22.

Una dialéctica sobre la “distancia correcta” parecida al de la teoría y la crítica contemporáneas, tan sucintamente expuesta aquí, ha sido seguida por el proyecto arquitectónico tomado como sistema o metodología. De ser algo reconocible, aceptable, mirable y medible en términos de estructura experimental perceptible a cierta distancia, el proyecto carece ahora de característica propia o tiene tantas como una estructura multidimensional. Y la distancia (o la escala de percepción) aumenta con su contenido, pues su continente lo mismo puede basarse en una plana partitura musical, como en la interpretación de esta (pues hay una interpretación polivalente), en una cadena del ADN o de cualquier elemento natural, que suplanta el lenguaje de signos o fonemas, opacos o elocuentes en formas del más variado origen y solución constructiva. De hecho, la estructura de cadenas, hélices o escaleras de caracol del ADN, podría ser una referencia más en la idea del entramado de hilos que conforma el proyecto contemporáneo considerado, como se dijo antes, como un conjunto de capas densas entretejiendo las membranas que forman su estructura corpórea, más que los secos planos afilados de Mies o las secciones limitadas a una explicación bidimensional de Le Corbusier.

La completa configuración de las dos dimensiones, enfatizada por el Movimiento Moderno, facilitó que se asumiera como propia del proyecto, la íntima formación de un contenido inmanente al mismo, compuesto por la estructura de plantas, alzados, secciones y demás *planos* de definición. El proyecto de planos, o los planos de ejecución, han seguido dominando otras formas de expresión, concepción y construcción, sin dar por abiertos definitivamente otros canales de interpretación que están en los concursos y los medios tecnológicos. Estos nuevos canales no se han implantado del todo hasta no verse superados por la fuerza los antiguos, mediante el uso extendido de los medios computacionales, primero en la descripción, luego en la génesis y después en el proceso global de concepción y ejecución del proyecto. Es bastante evidente, - o quizá menos incierto -, que hoy han dejado de ser firmes como nociones proyectuales unívocas aquellas que se basan con exclusividad en el plano racional de dos dimensiones, tradicional hasta el siglo XX como forma de concepción del artefacto construido, toda vez que el objeto, - muchas veces -, carece hoy de explicación o forma constructiva y, por el contrario se especifica mediante alusiones a formas concebidas sin deuda con los procesos constructivos convencionales. Esas formas están menos hipotecadas que antes por la tecnología o los medios de construcción, como después se verá.

El proceso de proyecto que va desde la Casa Steiner de Loos, la Casa 'Domi-no' o la Villa

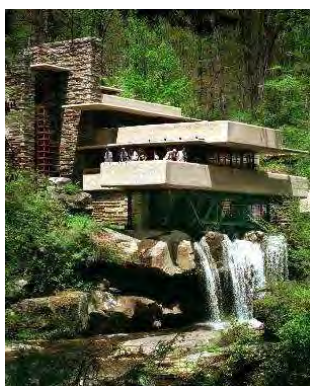


Fig. 3. Casa de la Cascada. F. LL. Wright



Fig. 4. Mediateca de Sendai. Toyo Ito



Fig. 5. Terminal de Pasajeros del Puerto de Yokohama. Zaera y Moussavi



Fig. 6. Formas Animadas. Greg Lynn. Proceso de proyecto de la Iglesia Presbiteriana de Nueva York.

Saboya de le Corbusier, el Pabellón de Barcelona de Mies o la Casa de la Cascada de Wright, (Fig.3), y tantos otros, a la concepción del espacio que exhibe el *proyecto contemporáneo* de Koolhaas, Hadid o Gehry, es un proceso de experimentación que dura ya mucho más de medio siglo. Es notorio - en los últimos diez años en particular - que el agotamiento de los análisis de obras actuales debe mucho a esa estructura desfasada de conocimiento y explicación que es el *proyecto moderno* codificado por la crítica. Especialmente, si como ocurre hoy plantas, alzados y secciones se confunden; cuando paredes y techos se solapan con los suelos en muchos proyectos; y cuando la geometría aplicada para entender el espacio es tan imprevisible como aleatoria. Especialmente, desde el momento en que surge de la imaginación de *formas provocadas*, por estructuras de creación *aserials, discontinuas, no lineales, ilimitadas, alabeadas, helicoidales, plegadas, esbozadas, gestuales, escultóricas o caóticas*.

Tal vez sea esta la causa de que las obras contemporáneas provoquen una perplejidad creciente. Es posible que la perplejidad provenga del hecho de que sus formas son perplejas, mudables, inconsistentes en planos de conciencia y en planos de información sobrecargada. Pero la perplejidad es un valor positivo o, al menos, se vincula a la ilusión del conocimiento. Según María Zambrano, el de la perplejidad es el último eslabón del conocimiento, el que precede a la decisión. Cuando ya se han acumulado datos suficientes para adoptar una visión de conjunto, previamente al estadio decisorio que alumbra todo.

Ejemplos de esos proyectos instantáneos hay cada vez más, conviviendo con la edificación y la arquitectura más corriente; son muestras de la aparición en escena de una nueva mirada. En la elaboración de su definición también hay, cada vez más, elocuentes fórmulas de preguntas perplejas que no pretenden contestar sino con un destello de intuición.

A confirmar este argumento vienen las arquitecturas de Toyo-Ito, (Fig.4): Se trate de la Mediateca de Sendai o en la Torre de los Vientos, por ejemplo, hay muchos elementos que asimilan su forma a un concepto unitario englobando una serie de soluciones que van en el sentido de desmaterializar, de hacer desaparecer el objeto. Y ello en contra de toda la tradición que ha alimentado el vigor de la construcción convencionalmente existente como acuerdo necesario para la existencia misma del proyecto. La mediateca y la torre son dos enjambres de fuerzas sujetos por hilos resistentes que intercambian señales hacia dentro y hacia fuera. En la Terminal de Viajeros de Yokohama, el empleo de los materiales, por parte de sus autores A. Zaera Polo y Farshid Moussavi, y los planos de suelos, paredes y techos se confunden en una suerte de plano continuo-discontinuo que se percibe globalmente por encima de las categorías espaciales convencionales. Esa confusión es solo aparente, porque sin duda es un orden que refleja una relación con el medio marino y con el escenario natural que ejemplifica un modo de intercambio de flujos naturales con otro de flujos de transporte. (Fig. 5)

Los cambios en la concepción del proyecto, en estos cualificados edificios tienen que ver con el argumento de lo que Greg Lynn ha denominado “la forma animada”, esto es, con el cambio de un modelo “discreto” de gravedad a un modelo “continuo” lo que “implica el cambio de un espacio de atemporalidad neutral a un espacio evolutivo en el tiempo”. La recurrencia al problema de la ingravidez y el espacio evolutivo son frecuentes en estos tres ejemplos. Como se veía antes, con mayor o menor acierto, los problemas de la física contemporánea no son ajenos a los arquitectos y a los proyectos. Por eso, las arquitecturas resultantes de estos planteamientos son hoy elementos de perturbación de la crítica, que no sabe encajarlas más que desde la admiración, la sorpresa, o la adhesión artística: “Mientras que moción implica movimiento y acción, animación sugiere animalidad, animismo, evolución, crecimiento, actuación, vitalidad y virtualidad”. Esa animación se explica mucho más por los factores insólitos más que por las explicaciones o criterios de interpretación. Y desde luego no alojan, sino que más bien perturban cualquier noción de 'reserva de la realidad' como la que antes mencionábamos. Porque la realidad no es una reserva estática, sino un conjunto de sistemas ingravidos o, cuando menos, livianos y dinámicos. (Fig. 6)

Estructura del proyecto de tesis.

Esta tesis investiga acerca de la evolución de la teoría y la crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura componiendo un catálogo de dudas y de un repertorio de proyectos que pretende confirmar o desmentir argumentalmente las posibles certezas parciales. **Se configura como un proyecto que pasa de la memoria a la estructura.**

Se ordena en una Introducción, 4 Capítulos y un Epílogo. El I Capítulo se organiza sobre el conjunto de *interrogantes* sobre la teoría y la crítica, dividido a su vez en la revisión de la crítica del período de la primera mitad del siglo XX (que se ha considerado como crítica canónica), otra observa los cambios de la segunda mitad, los epígonos Capítulo II basada más en lo parcial y en escritos de los propios arquitectos-, que está más orientada hacia los discursos y analiza la crítica fragmentaria a partir de las últimas décadas. A partir de ahí, la tesis se centra en la crítica y en el proyecto contemporáneos, entendiéndolo como una categoría de sistemas abiertos y como obras de arquitecturas construidas. Intentaremos esclarecer ambas acepciones, las de proyecto contemporáneo de arquitectura como acción, estrategia y obra construida, en singular y genéricamente como sistema refiriéndonos a la actualidad y diferenciándolas en lo posible. El Capítulo III trata de **ensayar** “el proyecto como teoría y como tectónica”, es decir, el proyecto de arquitectura como definición simultánea de un discurso teórico y de una formulación tectónica que lo identifica singularmente como obra de arquitectura. El IV Capítulo versa sobre el Ensayo del proyecto en si mismo, “como materia crítica”; es una aclaración argumentada sobre los *límites y horizontes* del proyecto como materia anticipo de la realidad. El Epílogo que se ha denominado “la piel y la palabra”, por último, quiere formular una *mirada de futuro* sobre la elaboración del proyecto y las maneras de concebir los proyectos de la arquitectura del tiempo que viene, a la luz de las series de ejemplos de obras y proyectos que puedan identificar concretamente valores y tendencias.

El contenido de la mitad de la primera parte estudia las razones por las que no se consideran válidos, para la arquitectura del siglo XXI, los instrumentos identificados como clásicos o canónicos de la crítica del siglo XX. Se trata de ver en qué tipo de evolución se basan los planteamientos que han sido superados, por nuevos interrogantes y por la ampliación de las posibles nuevas respuestas. En qué acontecimientos se han visto inmersos los proyectos de arquitectura del último período para cambiar hacia procesos diversos y diferentes de los conocidos en la tradición moderna. En qué actúan como factores regresivos del conocimiento los elementos de una formación superada, al dar por universales convenciones insuficientes, infundadas y subjetivas, convenciones que se vienen dando por válidas para no entrar en la perplejidad de tener que decidir acerca de la evaluación crítica de la arquitectura de hoy. Se estudian las claves y métodos de la crítica del siglo XX, a través de una observación crítica de la historiografía. Se establece una aproximación al quiebro de la tradición moderna en el ámbito de nuestro tiempo; y cómo de su revisión crítica se deducen nuevas maneras de mirar y nuevas formas de usar la tradición. Para hacer ese análisis es fundamental conocer las denominadas historias y afinar el nuevo conocimiento sobre la materia, así como las nociones sobre historia y teoría. Contradecir las miradas y mirar críticamente, hasta definir una forma de crítica de la crítica

La segunda mitad de esta **primera parte analiza los epígonos más reconocibles de la crítica moderna**, sus protagonistas y las visiones más publicadas de los continuadores de la tradición teórica, a partir de la crítica fragmentaria: En este apartado se propone estudiar qué cambios se han producido en el proyecto en el período de crisis de la última parte del siglo, en el que la arquitectura anda a tientas, buscando teoría y analogías en la filosofía, la biología, la naturaleza, las invariantes artísticas antes menospreciadas, la réplica y la multiplicación - entre otras muchas categorías y en las respuestas arquitectónicas concretas a cada problema, a cada proyecto, a cada sitio. Consiste en saber qué significa la diferencia en la forma de mirar y concebir las formas. Es un apretado resumen de textos y proyectos puestos en común sobre Kaufmann, Pevsner, Sigfried Gideion., Hitchcock, Banham, Peter Collins, Bruno Zevi, Leonardo Benévolo, Manfredo Tafuri, Colin Rowe, Fred Koetter, para acabar finalmente con

Aldo Rossi, William Curtis y Kenneth Frampton. La pérdida del canon de la tradición moderna implica también la aparición de nuevas tendencias y valores que conforman los elementos críticos del patrón teórico y crítico del siglo XXI, a través de nuevas visiones del significado de orden, proporción, límite, materia y forma. Aquí se repasan las posiciones de Robert Venturi, Rem Koolhaas y otros autores, así como la definición, o la aproximación a los nuevos papeles de objeto y contexto, el seguimiento del delirio formal y la reflexión sobre el origen y contenidos de las posiciones intelectuales en la teoría concluyen esta compilación de autores, que debe considerarse una amplia y significativa muestra y no una antología erudita y acabada.

La segunda parte del trabajo intenta explicar las nuevas variables Metodológicas del proyecto al considerar *“el proyecto como textura, como teoría y como tectónica”*, continuando la argumentación relacionada con los nuevos proyectos mediante una mayor abundancia de casos prácticos, intentando ver que será de la teoría del proyecto de futuro cuando sean plenamente vigentes los instrumentos de la herramienta electrónica y la comunicación telemática, en un entorno de preocupación por los nuevos materiales y las nuevas tecnologías.

La tesis no pretende buscar taxonomías ni clasificaciones previas, sino evolucionar desde el análisis de la crítica al análisis del proyecto. Las dos argumentaciones convergentes, que quieren demostrar que el proyecto es objeto posible de juicio crítico y, en consecuencia, de teoría arquitectónica innovadora, y, qué es y cómo se elabora el proyecto contemporáneo, necesitan del análisis de obras y proyectos tomados de uno en uno, comparados y agrupados. Estas son las denominadas *series*, que sirven de fichas del análisis para establecer una casuística de los elementos significativos a la conformación de teoría.

Los edificios reseñados se tratan como arquetipos de interés. No se intenta establecer nociones de tipo, ni de identificar alternativas comunes o de seleccionar por tendencias o escalas cualitativas subjetivamente elegidas, sino de explicar soluciones que tienen puntos de contacto por su forma de plantear nuevas preguntas o por sus formas de perplejidad, resueltas con mayor o menor fortuna. Todo eso se inscribe dentro de criterios objetivos de selección contrastados por publicaciones, premios o competiciones recientes.

Acercarse a un Ensayo de teoría sobre el proyecto en si mismo, mediante nuevas variables metodológicas requiere tratarlo *“como materia crítica”*, es decir, acerca de la materia crítica destilada en los procesos de búsqueda e invención constructiva en arquitectura y **es la intención del contenido del cuarto capítulo**. Es una tarea difícil, que intimida y resulta muy compleja porque hoy parece imposible que se pueda llegar a un esbozo de interpretación de cómo se toman las decisiones de proyecto medianamente riguroso. Se atreven los arquitectos reconocidos ofreciendo su visión mediante entrevistas o comentarios de las obras de sus colegas y amigos. Hacerlo desde la independencia, desde la observación del ejercicio y del cambiante escenario del proyecto, resulta azaroso y arriesgado. Tan pendientes de la suerte o de la subjetividad personal pueden parecer, que objetivarlas suena a tarea arcaica de un voluntarismo trasnochado, si no se cuenta con una atalaya crítica o una tribuna académica que garantice cierta vacuna ante el fracaso. Al menos, aquí se ha hecho un esfuerzo honesto, intentando esclarecer en qué fundamentos debería basarse una nueva formulación.

Por eso este IV Capítulo comienza con el recuento de las formas y factores del proyecto de arquitectura, entendiendo el proyecto como un orden abierto, una superestructura o un interrogante. Le siguen los procesos que intentan determinar cómo se produce la invención del paisaje, relacionando series de edificios y series de paisajes transformados o inventados. El diseño asistido por ordenador se apunta como uno de los grandes procesos de inflexión en la disciplina de arquitectura, junto a las geometrías de la *transgresión* innovadora. Le siguen apartados sobre las series denominadas mineralógicas y las definidas como series de ficción, en un repaso en el que se va definiendo la idea del argumento central de la tesis de conformación del proyecto contemporáneo.

Se definen así *el plano consistente, la sección generadora y la tectónica de flujos como variables de teoría y proyecto*. Al contrastarse con distintos *pares de proyectos* se extraen las conclusiones que refuerzan la objetivación de la teoría, mediante series de edificios de influencia cultural, residencial, descubriendo la nueva conciencia del asombro, los proyectos de la complejidad en la revolución de los materiales y las tecnologías, para finalizar con el argumento principal. *Series de membranas, de colores, inductoras de procesos teóricos, de nuevas variables metodológicas para la acción y el proyecto*. Son *series de la vida y de génesis de nuevos tipos*, con preocupaciones ambientales, acerca de las nuevas fenomenologías de la percepción y afinidades artísticas. Endogamia y mediación se analizan, en conclusión, como nuevas variables del proyecto, como elementos de una nueva cultura.

En *“la piel y la palabra”* se ha hecho un esfuerzo de síntesis que sea un futuro principio de investigación acerca de las relaciones entre el texto y la tectónica. De la transposición de factores que pueden asimilarse a elementos y valores de la arquitectura, provenientes de los elementos de narraciones y de los elementos contruidos con lenguajes contradictorios y complementarios, que resulten esclarecedores de las formas y los nuevos acontecimientos que confluyen entre sí. El objetivo es dar una afluencia a esas interacciones mutuas, - al menos esbozarlas - en la vía de lo que es una provisoria conclusión. Y también del papel en el que la teoría y la crítica pueden jugar un papel en la cultura de la sociedad de la información para los arquitectos.

El hilo conductor de los argumentos y ejemplos expuestos indicativamente hasta aquí ha pretendido seguir la metodología convencional de enfrentar el análisis comparado - de *textos y proyectos* sobre tres líneas principales basadas en la teoría y la crítica: **El cambio de modelo del proyecto moderno al proyecto contemporáneo, el cambio de los modos de concebir y proyectar y el cambio de las maneras de construir y pensar la arquitectura**. La argumentación seguida es un doble intento de conciliar lo aprendido y lo experimentado. Se trata de explicar de una forma conceptualmente coherente mediante estos tres cambios, la serie de transformaciones aceleradas y la contradicción de vivir los nuevos escenarios con instrumentos de conocimiento o de reflexión muy poco o muy ligeramente actualizados, o muy desordenados.

Porque sabemos que el período de transformaciones de la última década ha sido vertiginoso en las esferas del conocimiento y la apropiación y extensión social de las nuevas tecnologías. La evolución temporal del desfase teórico ante los cambios tecnológicos y conceptuales, ligados a la experimentación de las nuevas herramientas y procesos es el interés de este trabajo de investigación, que participa de la corriente de los que van en ese mismo sentido de doble dirección. Por un lado de esclarecimiento, de salida del estado de perplejidad y, por otra del efecto negativo de la confusión y su reconocimiento. Hablando de las tecnologías de doble uso, beneficioso y perverso, Manuel Cruz sostiene que tanta perplejidad tiene su camino de vuelta y, citando el trabajo de Margaret Masternam en I. Lakatos y A. Musgrave (eds.) “Criticism and the Growth of Knowledge”, coincide en que “El conocimiento es lo nuevo, y pone su signo, afirmativo, negativo o del tipo que sea, en nuestras manos.”⁴

Si como se ha dicho “la teoría de la arquitectura puede llegar a ser una experiencia embriagadora”, el lector deducirá al final si hemos sucumbido juntos - con mayor o menor fortuna -, a esa experiencia, y en qué medida alguien puede caer en la misma embriaguez o, si acaso, servirse de ella⁵.

4. CRUZ, Manuel. “La tarea de pensar”. Tusquets, Ensayo. Barcelona. Febrero 2004. Cita de Margaret Masternam en I. Lakatos y A. Musgrave (eds.) “Criticism and the Growth of Knowledge”, Cambridge University Press, Londres, 1970

5. Harry Francis Malgrave en el prólogo a la obra “Ensayos sobre cultura tectónica” de K. Frampton. Akal. Madrid. 1999. P.7

3.- Contribuciones al tema tratado.

La mayor aportación que se hace al tema tratado, que es la **Crítica de la crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura durante el siglo XX y Variables metodológicas de la crítica de arquitectura del siglo XXI** es la de poner en cuestión el pensamiento dominante de la crítica del siglo XX, que sigue manteniendo la teoría *historizada* como base de la

continuidad lineal del Movimiento Moderno hasta los años setenta, sin renovar su potencial crítico y sin atreverse a encarar nuevos fenómenos visibles ya en la arquitectura de los años finales del siglo XX.

Esa posición impide conocer el cambio acaecido desde la concepción del proyecto de arquitectura concebido por el Movimiento Moderno al *proyecto contemporáneo de arquitectura* que hoy conocemos y, en consecuencia, la posibilidad de criticarlo con la distancia crítica y los instrumentos realmente adecuados a sus nuevos planteamientos, escenarios y posibilidades constructivas y técnicas.

Por tanto, en este trabajo se repasa críticamente la crítica de arquitectura, desde sus concepciones totalizadoras hasta su caracterización fragmentaria de los últimos treinta años, extrayendo algunas conclusiones sobre los enfoques y sobre los puntos de acuerdo con los nuevos modos de concebir y articular el proyecto arquitectónico contemporáneo. Esta es una aportación nueva, hecha desde el análisis de la crítica clásica y su revisión.

En la segunda parte se analizan los nuevos paradigmas que afectan al proyecto, desde la tecnología y la revolución de los materiales en el proceso de una nueva industria y un nuevo proceso constructivo, así como también, - de forma muy relevante - desde los nuevos procesos de concepción de los proyectos mediante las herramientas del diseño gráfico asistido por ordenador, los medios audiovisuales y los nuevos planteamientos teóricos y de lenguaje. Estas nuevas variables metodológicas aportan una nueva manera de entender el proyecto.

En resumen, **este análisis intenta contribuir a una nueva forma de entender**

- **el conocimiento real de la *arquitectura* y de la formación de *teoría de la arquitectura* al empezar el siglo XXI y**
- **descubrir algunas variables metodológicas que se producen de forma recurrente en distintos proyectos.**

Para realizar esta observación analítica se rastrean los paradigmas culturales, tecnológicos y artísticos de nuestro tiempo, de forma que se cuestionen en tiempo presente, sin eludir la obra reciente, cuestión que viene sucediendo con la crítica del siglo XX, que suele remontarse a los orígenes para explicar fenómenos de cien años después a los que apenas se refiere con ejemplos actuales: Desde los setenta hasta ahora, la crítica de arquitectura pasa puntillas por los episodios y obras que no entiende, acude al cinismo o la distancia, o se refugia en la ortodoxia del Movimiento Moderno, rechazando fenómenos contemporáneos que afectan al proyecto que son *objetivables* y, por tanto, criticables.

La aportación esencial es, por consiguiente, la conclusión de que estas nuevas variables parten de una nueva concepción del proyecto que no se basa tanto en la configuración tradicional de plantas alzados y secciones, sino en un grupo de elementos caracterizados por constituir envolventes resistentes, que se denominan plano consistente, sección generadora y tectónica de flujos. A mi juicio, estos elementos de ideación y de estructura del proyecto contemporáneo de arquitectura constituyen su principal identidad contemporánea.

Gracias a estas argumentaciones a favor de un ensayo de nuevas variables de concepción del proyecto se pueden establecer algunas metodologías críticas de análisis de la arquitectura contemporánea, dando como plazo de revisión los últimos treinta años y como punto de inflexión la era de los ordenadores, los medios audiovisuales y las nuevas tecnologías.

Este cambio de enfoque arquitectónico del *proyecto contemporáneo* no se ha hecho hasta ahora desde la crítica y puede ser el inicio de una nueva contribución a la formación de teoría arquitectónica del siglo XXI bajo parámetros y distancias críticas más apropiadas que las que se vienen utilizando de manera tradicional, casi canónica.

4.- Anticipo de las conclusiones. Estructura y conclusiones del proyecto de tesis.

La tesis investiga **doblemente** acerca de la evolución de la teoría y la crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura durante el siglo XX y mediante un repertorio de análisis de textos y proyectos que pretende confirmar o desmentir argumentalmente las posibles certezas en el siglo XXI. Se configura como un proyecto que pasa de la memoria a la estructura. El subtítulo o hilo argumental habla de la importancia de la componente estructural de las envolventes como génesis del proyecto

Se ordena en una Introducción, 4 Capítulos y un Epílogo. **El Capítulo I se organiza sobre el conjunto de *interrogantes* sobre la teoría y la crítica**, dividido a su vez en la revisión de la crítica del período de la primera mitad del siglo XX que se ha considerado como crítica canónica.

El Capítulo II observa los cambios de la segunda mitad como epígonos de la crítica global la crítica fragmentaria basada más en lo parcial y en escritos de los propios arquitectos-. A partir de ahí, **la tesis se centra en la crítica y en el proyecto contemporáneos, entendiéndolo como una categoría de sistemas abiertos y análisis de obras y arquitecturas construidas.**

Las conclusiones de estos dos capítulos son la insuficiencia de la crítica canónica y fragmentaria para entender los cambios en el proyecto de final del siglo XX.

La segunda parte consta de dos ensayos sobre la metodología actual del proyecto.

El Capítulo III trata de abarcar Las nuevas Variables Metodológicas, que entienden “el proyecto como teoría y como tectónica”, es decir, el proyecto de arquitectura como definición simultánea de un discurso teórico y de una formulación tectónica que lo identifica singularmente como obra de arquitectura. **El IV Capítulo versa sobre la Teoría del proyecto en si mismo, a la luz de las nuevas variables “como materia crítica”.**

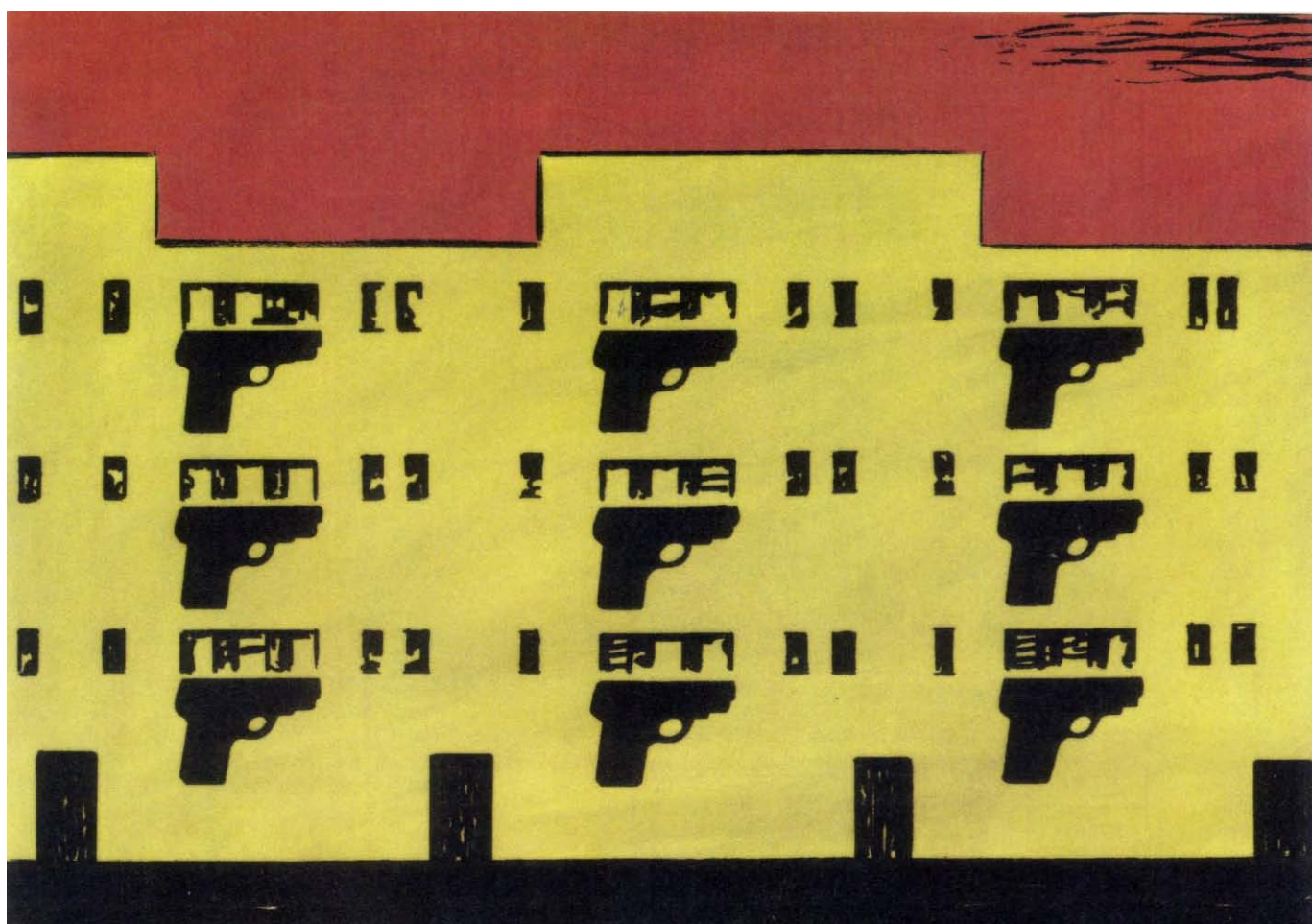
En conclusión, esta segunda parte es una aclaración argumentada sobre los *límites y horizontes* del proyecto como materia anticipo de la realidad entendiendo el proyecto como un orden abierto, una superestructura o un interrogante.

El Epílogo que se ha denominado “la piel y la palabra”, por último, quiere formular una *mirada de futuro* sobre la elaboración del proyecto y las maneras de concebir los proyectos de la arquitectura identificando concretamente valores y tendencias. Las conclusiones de esta segunda parte abundan en los argumentos que refuerzan la hipótesis inicial mediante el análisis de secciones constructivas de edificios deduciendo **factores nuevos comunes a muchos proyectos de distintas tipologías.**

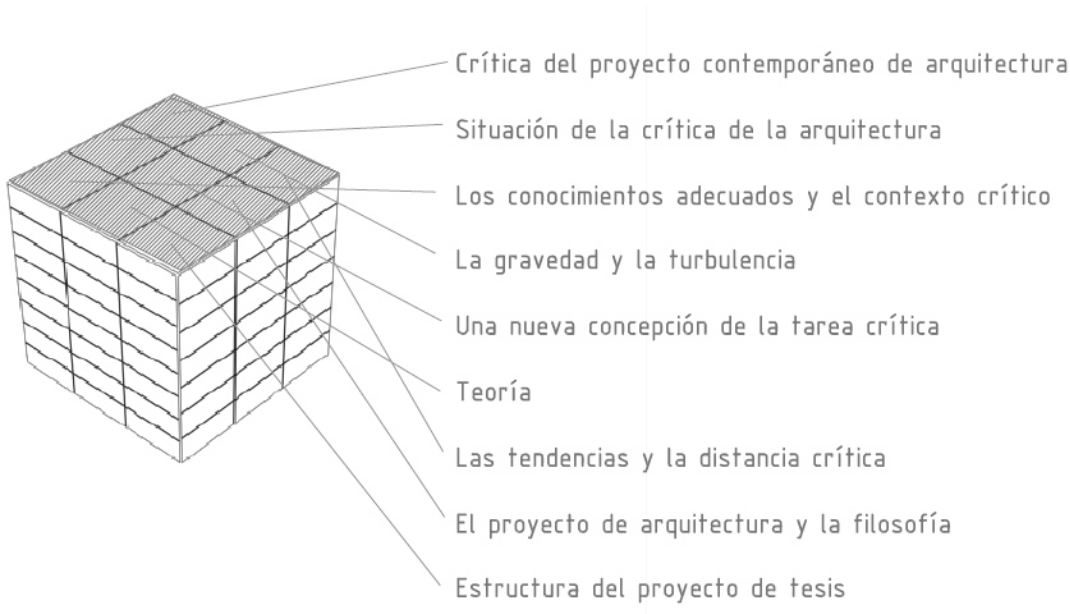
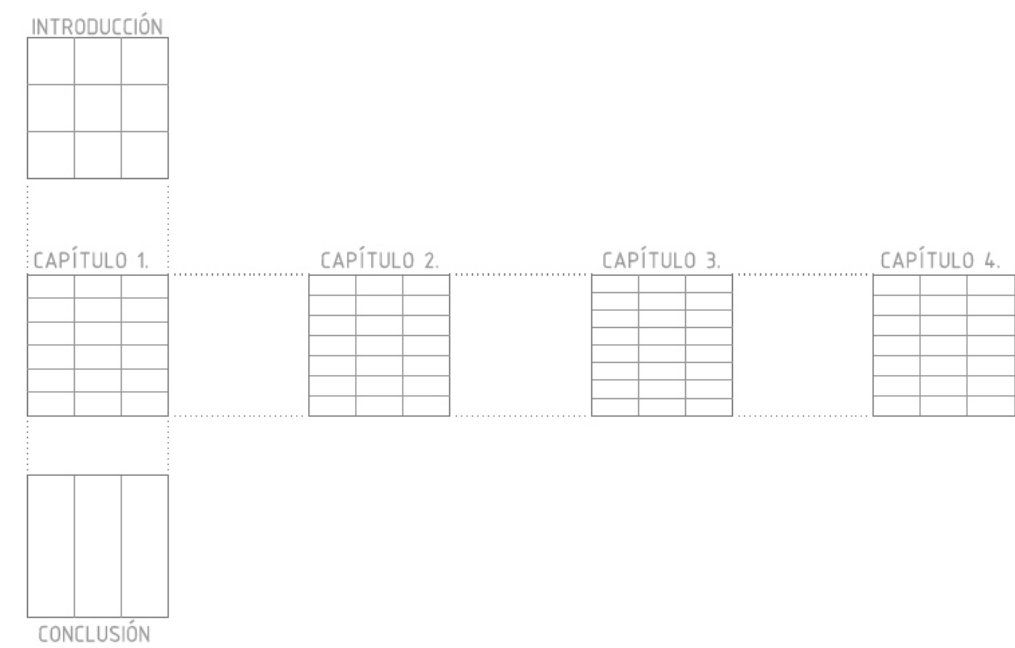
Por este análisis se concluye que los factores de crítica están en el proyecto mismo y trascienden su concepción bajo la habitual estructura de plantas, alzados y secciones, para definirse en la tesis como *tres nuevos componentes esenciales, que son: el plano consistente, la sección generadora y la tectónica de flujos como variables de teoría y proyecto.* Al contrastarse con distintos pares de proyectos se extraen las conclusiones de concepción del proyecto contemporáneo lo que refuerza la objetivación de la teoría, mediante series de edificios de influencia notoria. El hilo conductor de los argumentos y ejemplos, expuestos indicativamente hasta aquí, pretende seguir la metodología convencional, enfrentando el análisis comparado - de *textos y proyectos* sobre tres líneas principales basadas en la teoría y la crítica:

El cambio de modelo del proyecto moderno al proyecto contemporáneo, el cambio de los

modos de concebir y proyectar y el cambio de las maneras de construir y pensar la arquitectura. La argumentación seguida es un doble intento de conciliar lo aprendido y lo experimentado. La conclusión general es que la evolución temporal y el desfase teórico ante los cambios tecnológicos y conceptuales, ligados a la experimentación de las nuevas herramientas digitales ha permitido distinguir un cambio que afecta a la forma de proyectar, criticar y entender el proyecto de arquitectura contemporáneo, a sus componentes esenciales y a las **nuevas claves** para su comprensión.



INTRODUCCIÓN **0**



Crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura.

La tesis que se propone en este trabajo parte de una hipótesis doble: de un lado, que la historia crítica de la arquitectura se ha confundido con la teoría historizada de la arquitectura hasta bien entrados los años setenta y, de otro, que la crítica, desde entonces, carece de instrumentos apropiados para comprender y analizar el proyecto y la obra de arquitectura en nuestro tiempo.

Dos cuestiones relevantes aparecen a partir de este planteamiento inicial. En primer lugar, que la crítica de arquitectura ha dejado de leerse como un conjunto totalizador de la historia del Movimiento Moderno y se ha quebrado en críticas fragmentarias que eluden el motivo principal de su interpretación. El foco de interpretación debería ser el proyecto contemporáneo de arquitectura y, por ende, la historia de su evolución reciente, que es la cuestión principal eludida. En segundo lugar, que la ausencia del juicio crítico sobre el proyecto contemporáneo otorga un protagonismo erróneo a la secuencia supuestamente lineal de la arquitectura actual, la incorpora a un determinismo racionalista inexistente, y así evade la obligación de aplicar el análisis crítico con todas sus consecuencias.

La tesis evoluciona desde el análisis de la crítica al análisis del proyecto, para concluir otras dos argumentaciones convergentes: En primer lugar, demostrar que el proyecto es objeto posible de juicio crítico y, en consecuencia, de teoría arquitectónica innovadora, y, desde ahí, en segundo lugar, demostrar qué es y cómo se elabora el proyecto contemporáneo, fuera de las convenciones tradicionalmente asumidas. Queda para los historiadores aplicar el método de análisis en el tiempo. El puñado de proyectos que se analiza sirve para argumentar los dos propósitos iniciales fundidos en uno: la posición crítica debe superar la línea unidireccional comúnmente aceptada y partir, en origen, del entendimiento profundo de los cambios en el nuevo proyecto de arquitectura.

La convicción de que los medios para enjuiciar el proyecto contemporáneo de arquitectura han cambiado sustantivamente en los últimos treinta años y de que se necesitan nuevas herramientas para analizarlo, entenderlo y criticarlo se fundamenta en el análisis selectivo del material crítico en dos períodos. Hasta los años setenta y desde ellos a nuestro tiempo reciente. Este análisis selectivo se hace en la primera parte de esta obra, con especial énfasis en el período de final de siglo. A continuación se analizan las herramientas actuales, que incorporan las nuevas concepciones culturales, las nuevas geometrías, las formas de la tecnología actual y los nuevos materiales. Todo este análisis intenta asumir sin hipotecas el conocimiento real de la historia de la arquitectura y la formación de teoría de la arquitectura al empezar el siglo XXI.

Durante mucho tiempo se ha confundido la crítica de la arquitectura del siglo XX con la teoría o la historia teorizada de la arquitectura y, a menudo, se han confundido ambas. Para establecer la tesis dando respuesta a la hipótesis de la conformación del proyecto contemporáneo sobre otras bases, acudimos al procedimiento de poner en cuestión los métodos de la crítica del siglo XX, - a partir del momento en que dejan de seguir siendo válidos como instrumentos de la crítica contemporánea -, para luego esclarecer los elementos esenciales del proyecto contemporáneo de arquitectura en lo que tienen de radical innovación. Para argumentar esa incapacidad, se parte de la verificación propia de que los métodos críticos para el análisis objetivo de la arquitectura se han puesto en crisis, aunque ello haya sido destacado por muchos arquitectos. Esa crisis se compagina tanto con la evolución crítica, como con los fundamentos conceptuales intrínsecos del proyecto arquitectónico, especialmente en los últimos treinta años; de estos más aún en los últimos diez. En ese período de cambios vertiginosos se ha creado un contexto nuevo, - formal, tecnológico y teórico -, que necesita de una manera innovadora de entender el proceso de proyectar tal como se realiza hoy porque, - pese a su indeterminación acelerada -, es posible entenderlo y criticarlo, sin acudir a una visión global lineal, antológica y totalizadora como se ha venido haciendo desde hace tiempo.

Los conocimientos adecuados y el contexto crítico

Se tiene por cierto que, mediante los métodos de la historia los fenómenos son vistos con mayor perspectiva y mejores ángulos de observación, con más abundancia de casos y elementos de juicio, especialmente en momentos de aceleración cultural. Pero esto fue antes de la aparición de la contingencia, la crisis, la descomposición de la unidad y, como dicen Mansilla y Tuñón, desde la irrupción del azar en el pensamiento científico. La distancia crítica adecuada se adquiere inventando los métodos de la historia en cada época. La fotografía es una forma contingente de canalizar la experiencia de la historia. Pero es un método valioso en un momento de cultura audiovisual sin precedentes. Es una herramienta vital a la que no cabe achacar el confusionismo de la crítica, ni la justificación de la ausencia de la experiencia física de la arquitectura. Sin la fotografía, - como sucede con el dibujo o la expresión gráfica -, es imposible la comprensión del espacio, pero además, la fotografía es un instrumento de concepción de la arquitectura desde su inicio, un instrumento de interpretación del lugar y sus claves y una herramienta imprescindible del proyecto en su proceso de gestación. La fotogenia no puede convertirse en un arma descalificatoria por más que, en la era de lo audio-visual, haya que extremar las denuncias sobre imposturas y trampas cuando las haya y no caer bajo el influjo exclusivo de la seducción embriagadora de la imagen. Más aún, la fotografía enseña la historia con un filtro tal vez muy objetivo, pues enmarca el conocimiento de la realidad empírica con una capacidad global hasta hoy no tan abrumadoramente conocida.

Desde la arquitectura, en períodos turbulentos, tal vez con esa manera que consideramos ya amortizada de entender la historia, se perdería la oportunidad de hacer una interpretación en mayor sincronización con los procesos observados. Algo así ha ocurrido en las tres últimas décadas, los proyectos de arquitectura no siguen una línea positivista unidireccional, los arquitectos no tienen biografías intelectuales lineales, los proyectos no son procesos continuos, sino ensayos sucesivos. De la crítica global de la arquitectura a través de la historia, que se ha convertido en referencia metodológica, hemos pasado al desconcierto ante lo que se construye a nuestra vista, a la falta de elementos de juicio, la confusión completa sobre el sistema de “prueba y error” y el vértigo ante las formas, tecnologías y geometrías que no sabemos explicar. Oriol Bohigas ha acudido al sarcasmo, denominando “la última metamorfosis de la patata” a algunos de los proyectos presentados a la Mostra de la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2004. Algunas manifestaciones adversas respecto de la selección de la Bienal de Arquitectura española 2005, también eluden la contestación a las preguntas que con todo rigor deberían formularse sobre las nuevas experiencias o manifiestan la incompreensión ante los proyectos emergentes.

De hecho, incluso arquitectos singulares como F. O’Gehry, E. Miralles y S. Calatrava pueden agruparse por su brillantez y desatar las polémicas más encendidas, sin acabar de recibir críticas fundadas en códigos experimentales, por mucho que otras sean modelos de alabanzas o denuestos basados en el desconcierto ante el nomadeo formal de sus experiencias proyectuales. El caso de S. Calatrava es vergonzante, porque a pesar de su éxito, la crítica internacional analiza muy poco su metodología de proyecto y sus invariantes más profundos, sobre los que volveremos más tarde.

Según el hilo argumental, al analizar la evolución crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura durante el período final del siglo XX se intenta demostrar que las preguntas pueden ser contestadas desde el conocimiento y el juicio crítico, sin necesidad de un andamiaje de erudición que vuelva a repasar la historia completa. Tratamos de demostrar la tesis de que se pueden contestar, o dar lugar a la apertura de nuevos interrogantes, probando a analizar el pasado reciente y la génesis intelectual de los proyectos actuales más innovadores, recurriendo a la valoración empírica de muchos casos, estudiando obras significativas; estableciendo nuevos modos de mirar, nueva preocupación sobre el principio de presentación de las ideas y revisando la invención de procesos de representación. Las herramientas utilizadas antes, ya no valen - en mi opinión -, para el actual contexto teórico y de producción y ejecución del proyecto de arquitectura y, en consecuencia, tampoco vale la orientación tradicional de los instrumentos

de análisis. En cambio, valorando ejemplos significativos de la evolución de las nuevas tendencias del proyecto contemporáneo se pueden acotar algunas líneas de orientación que sean válidas para comprender el nuevo contexto en el que se produce el acto de proyectar y se acumulan y superponen los procesos de innovación. En todo caso, desechando la idea de que la fotografía sea culpable de todo, o que los detalles sean pobres y brutales en la mayoría de la arquitectura contemporánea, porque creemos que eso es incierto.

Discutir los detalles (en muchos casos la corteza, la piel) puede ser un camino equivocado porque la realidad no es una reserva atemporal e invariable, o un espacio de certeza. Es un dominio dinámico, borroso, indeterminado y aproximado, que se lee fuera de determinismos inexorables. En el entorno de reflexión acerca de lo nuevo, la historia teorizada y la teoría historizada son dos ideas centrales del campo de análisis de lo que F. Jarauta refiriéndose al ensayo ha denominado dimensión errante y Harold Bloom “vagabundeo del significado” (ver *Arquitectura COAM*, n° 292 de Julio de 1992). Para mí constituyen la primera la demostración de que obras como la de Curtis son una invitación descriptiva a la corroboración de un prejuicio, el prejuicio - por encima de todo - de un racionalismo lineal continuista. La teoría historizada ha constituido el cuerpo de mucha de la crítica desarrollada durante el siglo XX, porque ha acudido al movimiento Moderno para estirarlo más allá de dónde se podía. Ambas construcciones se han demostrado insuficientes para el análisis de la arquitectura actual a partir de los setenta y, muy especialmente en nuestro tiempo. En los análisis basados en un método a la vez crítico y apologético del Movimiento Moderno, se han encontrado muchas contradicciones insalvables. El ajuste de cuentas con la evolución última del Movimiento Moderno arrastró una especie de “horror vacui” o sentimiento de culpa, que implicaban a la vez una manera acrítica de entender la transformación de éste y, en consecuencia, un modo diferente de entender la realidad. Es como si la crítica de arquitectura hubiera asumido una continuidad intocable, sin accidentes reseñables de la denominada “tradición moderna”, que estuviera a salvo de la mirada fraccional y sectorizada de la crítica postmoderna; como si se tratara de una isla aparte de los otros procesos culturales y científicos, que pusieron en cuestión la idea misma de modernidad en su conjunto, especialmente en la segunda mitad del siglo XX. Por parecidas razones, la crítica de la modernidad en arquitectura - tenida por convergente en muchos autores con la crítica del Movimiento Moderno -, ha tenido una falta de adecuación singularmente negativa, desconociendo campos de conocimiento en los que podría haber encontrado un rigor que no se basara solo en el análisis historicista.

En los últimos trabajos de K. Frampton se palpa esta contradicción, porque el autor despeja caminos parciales de aproximación a los fenómenos contemporáneos, eludiendo la anterior visión de la totalidad y apostando por los territorios fragmentarios de análisis, sin apartarse del todo de un sistema preconcebido. Sin embargo, en esos trabajos la honestidad intelectual de Frampton reconoce una deuda por no haber sabido contradecir los mecanismos habituales de la historiografía del Movimiento Moderno, que se salda al aproximar la lente a algunos de los objetos menos interpretados por ella, como la obra de los Smithson.

El planteamiento de crítica multifocal que aborda esta tesis, abarca desde los aspectos teóricos a los constructivos, desde el lenguaje a los contenidos simbólicos, revisando los instrumentos inadecuados, que son producto de una manera de entender la arquitectura que no se corresponde con el escenario actual. Hoy, la crítica del proyecto contemporáneo requiere de una actualización de las herramientas y de los puntos de vista, si se quieren comprender los fundamentos culturales e industriales que sirven de argumento a las nuevas propuestas formales y técnicas. Intentamos demostrar que el proyecto se concibe y se estructura ahora de una nueva manera, utilizando nuevos parámetros espaciales, y juegan en esta nueva manera de proyectar los instrumentos teóricos y críticos fragmentarios impulsados en los últimos años, en relación con las nuevas tecnologías aplicadas a la arquitectura. Se trata pues, de ver cómo han evolucionado los instrumentos teóricos desde la crítica y, a la vez, estudiar cómo ha cambiado el entorno tecnológico desde los instrumentos de la producción y de la construcción de arquitectura.

Por ese empeño materialista e instrumental, los métodos heterodoxos de analizar la modernidad y el análisis personal de los arquitectos con vocación teórica aplicados al ámbito de la arquitectura y la crítica se han convertido a menudo en métodos arriesgados, por cuanto ponen en cuestión demasiadas cosas a la vez, pero constituyen un yacimiento incuestionable de conocimiento teórico y de construcción de una nueva distancia crítica para mirar la arquitectura.

El trabajo práctico de estos arquitectos jóvenes (o rejuvenecidos por una práctica dilatada) cuestiona la historia crítica clásica como base de la crítica actual, porque les parece un instrumento demasiado desfasado como para haber sido tan ampliamente sobre-utilizado, tan solemnemente canonizado y tan poco discutido. Nos referimos a las historias teorizadas de la tradición moderna. La formación de criterios sobre la teoría y la práctica actual de la arquitectura es ajena al debate sobre la herencia crítica del siglo XX, por otro lado tan escasamente revisada. Hoy existe una relativa falta de teoría crítica, primero y muy principalmente por esa crisis insuficientemente comprendida del proyecto arquitectónico del Movimiento Moderno, - distinto del actual como se verá pero, paradójicamente, entendido como un hilo conductor continuo, tanto desde el punto de vista general del proyecto cultural de la arquitectura, como del proyecto arquitectónico y la manera en sí de concebirlo. Es preciso demostrar por fin que, ante la aceleración plural de la oferta arquitectónica, tan repentina como extendida en todo el mundo, no se han actualizado los mecanismos críticos, sin dejar de volver a insistir en la fragilidad y el cinismo de la crítica postmoderna.

Hasta ahora no se han conseguido establecer las pautas que tiene el proyecto contemporáneo como elemento individualizado de formación de teoría y también como materia crítica en sí mismo. La obra de arquitectura es elemento más de expresión de un malestar o una satisfacción propios ante la cultura de nuestro tiempo; una especie de código con personalidad especial. El “proyecto como código” es una tendencia que puede observarse en muchos proyectos y obras de arquitectura que articulan por sí mismos métodos autónomos de interpretación, frente a los que, pudiendo haberla, no hay una visión objetiva u objetivable, sino un cúmulo de acotaciones descriptivas. En muchos casos, ante la falta de interpretaciones orientadas hacia el fondo de las propuestas esenciales de la arquitectura, que no se saben interpretar objetivamente, los medios profesionales y académicos recurren a las disgresiones filosóficas, artísticas o al impacto en el mercado. Como ocurre con algunos historiadores clásicos, se remiten al asombro entre la expectación y la sorpresa, o ante ambas cosas a la vez.

La necesidad de esclarecimiento, - de aplicación de la luz sobre la realidad -, se fundamenta en que en la actualidad ya no sirve parte de la crítica del pasado porque está aquejada precisamente de la lectura historizada o de la continuidad lineal de la historia que la realidad desmiente. Desde nuestra posición, partimos de la hipótesis de que la crítica que hoy conocemos y manejamos, el cuerpo de conocimientos teóricos que la sustenta, - y nuestra misma práctica -, son insuficientes para entender las nuevas dimensiones que abarcan hoy proyectos de arquitectura muy complejos que abarcan espectros de referencias formales y constructivas amplísimos. Precisamente por esa complejidad, para establecer esos criterios de análisis de forma solvente, haría falta poder basarlos en un contexto diferente y neutralizar el desconocimiento de lo que significa la interpretación innovadora, no directamente heredera de la tradición crítica forjada en la primera mitad del siglo XX.

La crítica actual en general, además, pasa de puntillas por el profundo cambio sobrevenido, en el ámbito del conocimiento y su transmisión dentro de la arquitectura, tras la difusión del uso generalizado de las dos nuevas herramientas de trabajo de los arquitectos. El computador y los medios de telecomunicación audiovisual, han revolucionado el modo de pensar, de hacer y de mirar la arquitectura. Tal vez como consecuencia de ello, - y de una serie ilimitada de nuevas aproximaciones a la idea de espacio -, resulta ineludible hacer un repaso de las técnicas que han hecho aflorar formas diferentes de construir y de ejecutar las nuevas ideas arquitectónicas, mediante el empleo novedoso de los materiales clásicos y las ilimitadas posibilidades de los nuevos materiales; entre otras evidencias porque ahora es materialmente posible proyectar en

tres dimensiones. Y, finalmente, porque para ejercer una crítica rigurosa, falta ahora conocer y manejar las fórmulas de innovación de técnicas y procedimientos de arquitectura, que han cambiado las maneras de entender y ejecutar el proyecto. La historia de la arquitectura es una construcción material.

El subtítulo o **hilo argumental** título de la tesis “La textura de la corteza” no es solo un elemento retórico. Se ha elegido para resaltar, en primer lugar, el retorno actual a la noción de la materia tectónica que es el objeto de la arquitectura, pero también, en segundo lugar, a una noción concreta de la arquitectura entendida como parte sustantiva del paisaje planetario. Esta última forma de comprender la arquitectura como alteración es válida si consideramos que el globo terráqueo ya no es una estructura limitada a una forma estable, sino una estructura modificable, en permanente estado de transformación, que intercambia posiciones, ejes y formas, sobre todo en la franja comprendida en una profunda banda de corteza de casi sesenta kilómetros que conocemos como biosfera, de la que la forma arquitectónica es una parte pequeña pero trascendental para el espacio vital de la humanidad. Esa visión de la arquitectura como parte de la vida es una noción tomada de la física actual. Por eso conviene explicitar un punto de partida que tiene que ver con las dimensiones del universo y la aspiración a la ingravidez.

La gravedad y la turbulencia

El concepto de gravedad ha cambiado. En los últimos quince años nos hemos encontrado frente a una serie de nuevas teorías que ya no plantean la gravedad como fuerza de conformación del cosmos, como sostenía la teoría general de la relatividad de Einstein. Estamos vislumbrando otra en la que las dimensiones clásicas de la mecánica cuántica habrían perdido vigencia frente a las diez dimensiones del espacio tiempo en que se han convertido las tradicionales tres del espacio y una del tiempo que han sido tenidas por inmutables durante muchos años. Las teorías de una “fuerza fuerte” o la “teoría de todas las fuerzas” reúnen una serie de explicaciones a fenómenos, no del todo aclarados anteriormente, en los que ya no es determinante la relación causa-efecto y en los que se establece una pléyade de nuevas relaciones de procesos y sistemas de fuerzas contrapuestos. En los trabajos del físico Edward Witten, ya en 1995, se elabora una teoría en la que el universo tiene 11 dimensiones, diez en el espacio y una en el tiempo, y que consiste en una serie de membranas extensas de diversas dimensiones, denominadas “branas” que superan la sugerente e indemostrada teoría de cuerdas.

Con la lógica reserva y el carácter relativo que puedan tener estas consideraciones de tipo general sobre los problemas científicos de nuestro tiempo que tan bien han sido denunciados por el libro “Imposturas intelectuales” Alan Sokal y Jean Bricmont. “Imposturas intelectuales” (Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona, 1999) lo cierto es que las certezas han finalizado. “El fin de las certidumbres” certificado por el científico Ilya Prigogine (Editorial Taurus. Madrid 1997), alcanza todos los ámbitos del conocimiento, pero nos permite acercarnos responsable y tentativamente a estos grandes cuestionamientos de la física en lo que tienen de aproximación a la arquitectura y la sociedad de nuestro tiempo. La realidad es que muchos teóricos empiezan a estar fascinados por la posibilidad incipiente de que nuestro universo sea una membrana multidimensional, compuesta por una serie de tirantes o cuerdas, que flota en un espacio de un mayor número de dimensiones, como una burbuja en un acuario. Esta visión anticipada por algunos científicos, en la que el espacio consiste en una maraña de cuerdas y membranas ha tenido eco e influencia en muchos trabajos de ingeniería y arquitectura, que han asumido un espacio multidimensional en el que cada elemento es un conjunto que interactúa con otros en un constante intercambio de flujos de energía, ofreciendo una hipótesis de consistencia de planos densos, de base científica, que se trasladan a la arquitectura en mayor o menor medida, con toda la relatividad de una analogía que no puede ser transferible a cualquier campo.

La búsqueda de analogías entre procesos científicos se produce, en etapas de incertidumbre,

con relativa frecuencia: Se buscan fórmulas de análisis para explicar inquietudes o fenómenos que solo en una larga trayectoria de observación aparecerían mejor comprendidos y se toman metáforas de la observación científica. A la cuestión de la ingravidez y la multidimensionalidad habría que añadir la de los estados de la naturaleza, trasplantados en aspiraciones de la arquitectura. Para explicar esa fluidez atmosférica de la arquitectura no hace falta acudir a los proyectos en sus pretensiones de liviandad, liquidez o evanescencia. Hay materiales como el vidrio activo, autolavable, la cerámica líquida o fotoluminiscente, o las membranas hinchables, emisoras o receptoras de energía que son hoy realidades tangibles. Más allá de la metáfora mediática o sociológica, aquí aludimos a un proceso interno de turbulencia formal, material y tecnológica de la arquitectura cuyas manifestaciones sorprenden y escandalizan a arquitectos y público, se manifiestan en el nacimiento acelerado de nuevos materiales y recursos y en la ampliación aparentemente ilimitada de las posibilidades de los productos tradicionales.

Para caracterizar el escenario de turbulencia, a lo largo del discurso sobre arquitectura hemos acudido a la idea de turbulencia de Hans Magnus Enzensberger, que expresa con palabras venidas del campo de la meteorología la actual aceleración de los fenómenos de doblamiento y ocupación del espacio del planeta. Enzensberger se refiere a las migraciones, pero quizá porque la arquitectura tiende a reflejar cada vez más los procesos dinámicos “por medios estáticos”, la atmósfera actual de la arquitectura es la de un estado de turbulencia y mezcla de procesos muchas veces azarosos. De hecho, muchos edificios se proyectan y se describen por sus autores como mapas de fuerzas o energías que tienden a alterar la percepción de la realidad o a convertirse a sí mismos en un paisaje de percepciones dinámicas. La cita de Enzensberger que corrobora este argumento procede de su libro “La gran migración” (Anagrama. Barcelona. 1992. p.9): “Un mapamundi. Enjambres de flechas azules y rojas que convergen en remolinos y vuelven a dispersarse en direcciones opuestas. Todo ello complementado con unas curvas que delimitan zonas de presiones atmosféricas diferenciadas por tonalidades distintas. Isobaras y vientos. Un mapa del tiempo de estas características resulta atractivo; pero resulta difícil interpretarlo correctamente si no se poseen los conocimientos adecuados. Nos hallamos ante una abstracción que trata de reflejar un proceso dinámico por medios estáticos. Sólo una película sería capaz de plasmar lo que está ocurriendo, ya que el estado normal de la atmósfera es la turbulencia. Lo mismo, por cierto, cabe decir acerca del poblamiento de nuestro planeta por parte del hombre.”. La cita está traída también para insistir en la idea de que ese paisaje, o ese mapa “resulta difícil interpretarlo si no se poseen los conocimientos adecuados”, lo que refuerza la tesis de la nueva complejidad de la arquitectura, reclamada por ingentes tensiones provenientes de todos los campos de conocimiento. El mismo concepto de nomadismo ha sido aplicado por muchos arquitectos, entre otros Abalos y Herreros, al contexto, a los sujetos, o a los propios edificios, en contraste con la estática del escenario anterior a los años setenta.

Ese nuevo paisaje turbulento en la construcción del espacio de la ciudad con grandes transformaciones urbanas y de interacciones nómadas en los edificios en los que las membranas son las protagonistas de conjuntos multidimensionales de fuerzas ordenadas por sí mismas y en constante tensión con otros conjuntos de fuerzas en permanente mutación, es muy cercano - desde el punto de vista teórico - al escenario donde la arquitectura se mueve hoy en el entorno tecnológico. El espacio arquitectónico actual se hace sitio empujando, y viene empujado por una serie ilimitada de fuerzas, energías y sistemas de redes en los que ofrece una oportunidad al espacio vivo, cambiante y en permanente proceso de evolución que busca la humanidad contemporánea. Ese espacio tiene mucho que ver con los procesos y menos con los acontecimientos; poco con las formas acabadas y menos con las definiciones reduccionistas y exclusivamente tangibles. Es un espacio resultante de enjambres de fuerzas y menos dependiente de la gravedad como fuerza principal. Por el contrario, hoy frente al predominio de la gravedad del siglo pasado, el espacio que se localiza en la corteza terrestre y tiene que ver con la arquitectura, es el de un nuevo engranaje cósmico. Este mecanismo de presencia y afloramiento está interrelacionado con la vida, porque su estructura esencial es una conexión multidimensional de variables de fuerzas. La mayor virtud de su emergencia espacial en la corteza de la ciudad o el territorio no está en los valores de una epidermis más o menos

llamativa, sino que consiste en la capacidad que posea la arquitectura para hacerse un sitio consecuente que emita y reciba influencias de otros sistemas y procesos. De unos y otros conjuntos de fuerzas que tengan una influencia determinante sobre el escenario de la vida urbana y que permitan una serie de intercambios con ese escenario considerado como un paisaje de energía.

Para atribuir a esas fuerzas una sustantivación tectónica, partimos de las nociones de “textura”, que el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española (DRAE) define como “Estructura, disposición de las partes de un cuerpo, de una obra, etc”. El Diccionario del Español Actual (DAE) habla de “textura” como el “modo de entrecruzarse los hilos [de un tejido] o el “modo de combinarse entre sí los elementos [de algo]. Nos encontramos ante una definición de ese modelo al que apunta la teoría de cuerdas, pues los hilos no son sino la variable microscópica que trenza una serie de fuerzas que son las que se combina para crear una estructura de nuevo tipo. Estructura que se contiene en un plano consistente de filamentos multidimensionales que se disponen en la membrana que conforma el espacio definido por la confluencia de varios sistemas de fuerzas. La analogía simple, en principio, de la interpretación del tejido como entramado de fuerzas puede resultar mucho más convincente estudiando casos concretos en los que se ve corroborada. Así la textura tiene una interpretación como mapa de energías, estados y campos que subyacen a un flujo de equilibrios de nuevo tipo.

En el término de la de “corteza” se corroboran analogías interesantes, también concisas y abiertas a partes iguales. Tanto si se toma como “Parte exterior y dura de algunas frutas y otras cosas”, según el DRAE, como también si se interpreta como “Capa sólida, de un espesor de hasta 35 km aproximadamente, que recubre la tierra”, según el DAE. Corteza y capa, estructura y membrana, plano continuo y discontinuo, espesor variable y espacio heterogéneo son algunas de las variables perceptibles en los nuevos proyectos. Visualizar esta nueva realidad es el propósito del título de la tesis, combinando la doble acepción de estructura de hilos resistentes que conforman un plano tectónico, con la extensión de la corteza como parte de la piel estructural y también de la corteza terrestre, ámbito en el que vive la arquitectura. Con el título anunciamos la conclusión de la tesis; con la revisión y crítica de la crítica pretendemos aflorar el proceso que conlleva el entendimiento de lo que es hoy y cómo se concibe la evolución actual del proyecto de arquitectura

Nos valemos de estas nociones elementales para explicar lo que configura, - en nuestra opinión -, el nuevo escenario de complejidad del proyecto, parcialmente en contra del configurado durante la mayor parte del siglo XX. El subtítulo sirve de discurso de fondo para interpretar el modelo de análisis de la arquitectura del proyecto contemporáneo y también como un elemento de análisis de la nueva superficie densa de la parte de la corteza terrestre que es ámbito de la vida. Este argumento implica una toma de postura previa, frente a la disciplina de la arquitectura y frente a una cosmogonía planetaria que presume una definición de posiciones críticas y, simultáneamente, una forma de crítica global, que quiere partir de los supuestos mismos en los que se desenvuelve el proyecto contemporáneo de arquitectura, desde un punto de vista del análisis global de sus elementos.

Una nueva concepción de la tarea crítica

Bajo mi criterio, la tarea crítica es aquella que intenta comprender el orden del proyecto como hipótesis que resuelva y anticipe una forma y el orden de la obra como experiencia de una construcción que es a la vez materia y material significativo. El proyecto contemporáneo, en mi opinión, se construye intelectual y tecnológicamente haciendo emerger a la vez los procesos y sistemas de relaciones que impulsan los programas espaciales y constructivos del objeto arquitectónico en el paisaje urbano. Es pues, tarea crítica la que va de la tentativa inicial de criticar la historia reciente para entenderla a la de analizar desde la génesis del proyecto la estrategia de procesos proyectuales. Simultáneamente, la crítica doble de historia y proyecto

ha de producir - en nuestra argumentación - el resultado final, que no puede ser otro que el de la valoración objetivable; la teoría. De esa tentativa y de la construcción teórica que conlleva es de la que se puede deducir un armazón nuevo que complete las tramas críticas del último período tan supuestamente in-interrumpidas en la tradición del Movimiento Moderno, como inevitablemente en crisis.

Ese supuesto de partida, se fundamenta en la revisión crítica y, al mismo tiempo, en el permanente análisis del proyecto actual y sus modos de hacerse, debe su interés a un estado de perplejidad propio y de otros muchos arquitectos, que no acaban de entender como se conforma actualmente el proyecto de arquitectura, cuales son sus claves, cómo se piensa y cómo se articula. Por lo tanto tiene un sentido práctico de compartir un avance “a tientas” sobre las dudas, los interrogantes y las incertidumbres que compartimos quiénes pretendemos cuestionarnos algunos prejuicios o convenciones asumidas. El razonamiento de Manuel Cruz es el de muchos arquitectos contemporáneos; En “La tarea de pensar” lo que propone M. Cruz es una forma de cambiar constantemente de distancia crítica “¹Lo peor de una pregunta no es que carezca de respuesta, sino que no permita seguir preguntando” Este método de exploración está siendo seguido por muchos arquitectos hoy en día.

¹ CRUZ, Manuel. “La tarea de pensar”. Tusquets, Ensayo. Barcelona. Febrero 2004.

El avance tentativo que nos proponemos es un camino doble de preguntas, por la crítica y los proyectos. Empieza desde esa reflexión no antológica, ni erudita, ni completa, - pero si contraria a la teleología en cualquier sentido -, sobre varios textos considerados cruciales. Lo que se intenta en la primera parte es realizar un análisis del bagaje heredado de la crítica del Movimiento Moderno, para después estudiar, a modo de antítesis, qué escenarios se han producido en la manera de proyectar y hacer la crítica de los proyectos y qué perspectivas nos esperan para afrontar los nuevos desafíos de la arquitectura. Establecer si, como ya ha sucedido o sucederá muy probablemente, las nuevas herramientas y las nuevas condiciones de la arquitectura y el lugar ofrecen visiones diferentes de las conocidas tradicionalmente. A la vista de lo que esas visiones cambien la forma de pensar, hacer y construir la arquitectura, tenemos que tener un catálogo de proyectos-dudas y proyectos-interrogantes a mano. Redactar una forma de compendio que sirva, a modo de guía de esos proyectos para enumerar las dudas, es uno de los propósitos de esta argumentación.

En el epílogo se introducen algunas reflexiones y notas sobre los conceptos de la piel y la palabra, entendidos como categorías del gesto y el lenguaje, después de un repaso por los proyectos que identifican nuevos caminos a efectos de la formación de criterios críticos. Serían un ensayo de criterios críticos. Tal vez, esos criterios se pueden denominar así, a la vista de la creciente aceleración, fragmentación y confusión que existe sobre las corrientes y las doctrinas que nos han alimentado como arquitectos en el período final del siglo veinte. Para la crítica de la práctica profesional tiene un interés extraordinario observar algunos principios acerca de lo que es hoy nuestra manera de proyectar. Ese interés en los principios lleva a verificar el estado de la cuestión sobre la evolución y la fusión renovada de la cuestión del conflicto entre arte y arquitectura o, en todo caso a un nuevo deslinde de sus influencias mutuas, que han dado lugar a una arquitectura “artística” y a un arquitecto “artista”, a la artísticidad de los hechos materiales de lo arquitectónico, lo que ha tergiversado principios básicos de la disciplina de la arquitectura en nuestros días.

De la violencia del dogma del canon de la abstracción a la rápida ascensión y ocaso de teorías apretadas a lo filosófico, - como antidogmas inmateriales de las nuevas propuestas de proyecto se han unido arte y ciencia, arte y filosofía nutriendo la nueva teoría de la arquitectura. Ahora no hay una, sino muchas historias por escribir, y no valen tanto las miradas al pasado (como la que nos obligan a hacer los manuales de historia), porque el pasado de las últimas tres décadas se ha interpretado a pedazos de manifiestos y de discursos individualizados para cada autor, quizá más que nunca antes. Los retazos de discurso son la característica esencial de nuestro tiempo.

Es forzoso reconocer antes de nada la deuda de agradecimiento hacia Kenneth Frampton.

Creo que Frampton ha abierto los ojos a que se pueda discurrir hacia y desde la argumentación fragmentaria; aunque sea sin pasar de ahí, su aportación ya es incuestionable. En cierto modo, - salvando las obvias distancias- esta tesis querría seguir parcialmente su estela en la hipótesis enunciada dubitativamente en los “Ensayos sobre cultura tectónica”. Este libro es el punto de partida de los interrogantes planteados aquí, el planteamiento materialista de su historia crítica de la arquitectura moderna, (la de K. Frampton probablemente sea la mejor argumentada y expuesta) y el mejor indicador de los retos y problemas que tenemos planteados hoy

Para revisar la crítica se han utilizado los textos compilatorios con cierta profusión. La intención es hacer un repaso que no canse al lector, ni vuelva a ser otra recopilación de historia, sino un repaso de claves críticas desde otra visión. El de Panayotis Tournikiotis recoge trabajos de una época hasta los setenta y el de Michael Hays recoge hasta los difíciles años noventa. A ambos, especialmente al segundo y, en menor medida, a otros, les debo la rapidez y facilidad de la cita no exhaustiva, porque a pesar de muchos desacuerdos con algunos de estos escritos, han sido suficientemente explícitos para completar esas sintéticas revisiones de la teoría sin perecer en ellas, como ha sucedido con frecuencia en muchos análisis más completos que se pierden en la abundancia de material histórico. No se utilizan otros textos clasificatorios o analíticos (Montaner, Lefebvre y Tzonis, etc,...) porque no resultan tan universalmente conocidos o estudiados y, por otra parte, caen en la tentativa fallida de intentar una sistemática imposible. Los textos aludidos, en cambio, explicitan el proceso de revisión interna de los dogmas críticos en dos etapas claves, en la medida que recortan el amplísimo espectro de la teoría global y fragmentaria a un instrumental operativo para acercarse al proyecto contemporáneo fuera de un espectro ya muchas veces revisado, en los textos que se podrían denominar canónicos, tanto de historia como de teoría. A partir de ese período se hace una elaboración personal del autor.

Y, mucho más que este agradecimiento intelectual, la deuda fehaciente y verificable con las posturas intelectuales y los compromisos, - incluso más allá de sus inteligentes escritos- hacia Antonio Miranda, Iñaki Abalos y Juan Herreros, y de Juan Antonio Cortés. Son el triple vínculo que me ha unido a la reflexión contemporánea sobre la evolución el proyecto y su crítica y del que he tratado de alumbrar toda la estructura de este trabajo mediante un buen repertorio de ejemplos. Sin sus visiones y aportaciones al conocimiento de la arquitectura actual, no hubiera tenido el atrevimiento de intentar este modesto paso adelante para esclarecer y argumentar mis propios interrogantes.

Teoría

Estamos en la era de lo visual, pero en lugar de esquivar la mirada - o culpar a la fotogenia del objeto- tal vez falta mirar mejor, mostrar escepticismo a lo que se presente como restauración de un falso orden totalizante, contemplar, detenerse en la mirada. La falta de “contemplación” escéptica se nota en la última elaboración teórica. Una mirada comprehensiva, dilatada y abierta a la vez a variados horizontes. Tomemos prestada, por el momento, la siguiente concepción de teoría. “Teoría”, es para Hans-Georg Gadamer “una palabra que, en su origen, significa mirar y detenerse en la mirada”. Para nosotros no se trata de volver a una clave hermenéutica, sino de acrecentar la serenidad y la complejidad de una contemplación constante y dinámica de la arquitectura tal cómo hoy se hace. Ni mucho menos cómo debería haberse hecho o debería hacerse.

La arquitectura y la crítica necesitan ahora de una mirada escrutadora, menos contemplativa que investigadora de técnicas y procedimientos, menos historiográfica y más disciplinar. Si no se emplea una mirada contingente ante el azar y la posibilidad se acaba discutiendo acerca de las cuestiones de la apariencia y se tiende a la clasificación aleatoria. Además, y por encima de ese escrutinio objetivable de la contemplación crítica, la simplificación de las corrientes y su taxonomía en cuadros clasificatorios no tiene tiempo para detenerse y las interpretaciones y los estilos fluyen, fuera de la mezcla tradicional. La arquitectura es un profundo campo de

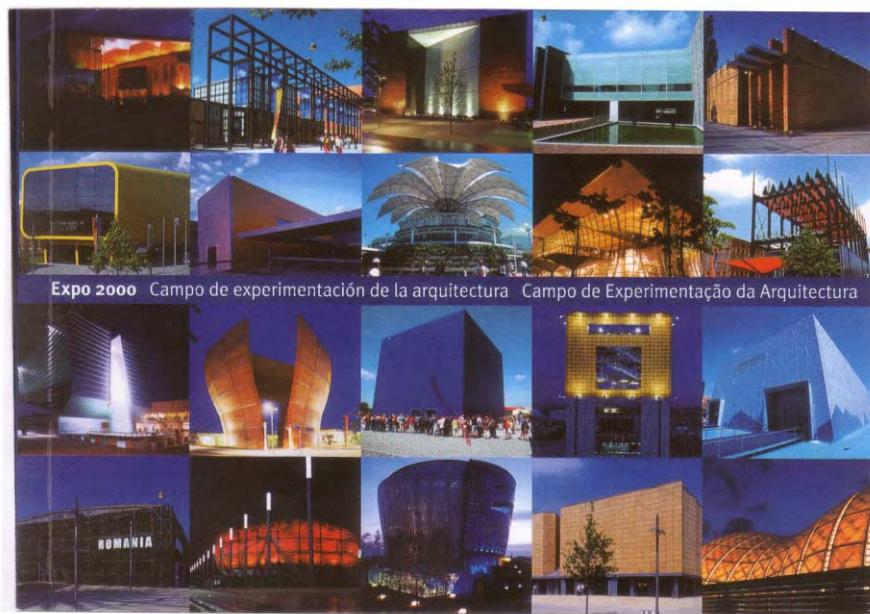


Fig.1 . EXPO 2000, Hannover

experimentación que llega a todas partes, mucho más lejos del lema “Campo de experimentación de la arquitectura” que caracterizó la EXPO 2000 de Hannover. (Fig. 1). Por encima de la dispersión formal de esas imágenes, que muestran evidentemente el anhelo general por una forma singular, aparecen elementos invariantes que no están solo en la diferencia, sino en la forma diferente de mirar el problema.

Pues aunque la “diferencia” fuera la raíz del proyecto en origen, la diferencia sería la matriz de la mirada del arquitecto contemporáneo. Miradas contempladoras y miradas escrutadoras son casi imposibles si hay que levantar actas apresuradas de la diferencia en cada momento. Pero son casi inevitables porque se constatan perplejidades parecidas. Cada teórico ha de inventarse su forma de “mirar” para interpretar el objeto y arriesgar algo, como el observador de Einstein, que no tendría visión posible sin esa mirada que la distingue de las demás, por encima de la indiferencia general, de la cultura global que es la que diagnostica y prescribe la homologación de contenidos y de continentes. Lo que para A. Zabalbeascoa definía los estilos antes era “una mezcla de tecnología y estética”, mientras que ahora “son los materiales, las proezas y la audacia” los que llevan a la “diferencia homologadora” entre las arquitecturas que pujan por el mismo sistema en ser singulares, pues este y no otro para muchos es el objetivo de las obras: “ser diferentes”. Para nosotros, los arquitectos, si se analizan en profundidad, las obras no quieren tanto ser diferentes, sino aproximarse de manera diferente a una concepción experimental de la forma que evoluciona con las dudas.

En ese sentido, los arquitectos carecemos de una fórmula de contraste separada de su trabajo que permita verificar la validez y evaluar la capacidad de los proyectos. En el mercado global todo empuja a la investigación sobre materiales, tecnologías e innovaciones formales y a la venta homologada de productos, imágenes y mensajes, los cuales contribuyen otra vez a remodelar el discurso crítico y a reformular fragmentos teóricos. Y este proceso de asimilación global afecta así, sucesivamente, a cada obra y cada autor. Del sedimento de estos materiales teóricos fragmentarios se intentan extraer conclusiones provisionales proyecto a proyecto.

La herramienta de la crítica es en todo instante momentánea y en permanente transformación. La crítica del fragmento es necesaria, salvo que queramos dar validez a todo. Así lo corrobora plantea Peter Sloterdijk “La crítica es todavía posible en la medida en que el dolor nos diga qué es 'verdadero' y qué es 'falso', (“Crítica de la razón Cínica”). El “todo vale” es una regla bárbara, que atenta contra los fundamentos de cualquier cultura. Estamos contra el todo vale, porque nos negamos a la barbarie intelectual, contradecimos sus fundamentos y replicamos sus postulados ignorantes y caducos. La crítica es posible porque la teoría crítica se basa en el



Fig. 2. "La Historiografía de la arquitectura moderna", Panayotis Tournikiotis. Mairea, portada

"dolor cósmico" que permite tomar conciencia. En la contemplación de lo complejo.

El dolor de mirar, reflejado por el cineasta Theo Angelopoulos en el viaje de la película "La mirada de Ulysses" es una muestra del dolor de conocer, propio de viajeros insaciables, de 'voyeurs' insatisfechos, pero es un dolor transitivo. El arquitecto contemporáneo mira un mundo en un proceso cuyo vértigo de cambio espacial no admite una mirada estética ni estática solo; tal vez un conjunto de miradas, una complejidad de observación difícil de aplicar a los procesos constructivos sin conocer la génesis y las particulares formas de su construcción tecnológica e intelectual que conforman un dolor aporético, sobrevenido de la dificultad lógica de transitar por un problema especulativo.

Esa mirada independiente e incómoda tiene que ser escéptica; si no optimista, tampoco nostálgica o melancólica. Mirar críticamente la arquitectura significa aventurarse a conocer sus fundamentos hoy, detenernos en la contemplación para saber, aprender a saber para transmitir. Y transmitir ese ejercicio de libertad para evolucionar. En contra de la lógica interna del conocimiento acumulativo de la modernidad, la teoría de lo 'sensible' abarca ahora muchas nuevas formas de mirar que asumen formas renovadas de sentir el conocimiento que amplían la visión de Adorno y la ponen en una especie de dinamicidad permanente, para tratar la realidad como una "tarea y una invención". Aunque no lo parezca, debido al alto índice de contaminación de la frivolidad intelectual que ha supuesto la crisis del pensamiento moderno, en este tiempo estamos muy lejos de admitir el "todo vale" que domina a menudo el mundo mediático: No podemos atribuir ese atributo frívolo a los procesos de computación, además el "todo vale" en arquitectura no es, ni mucho menos, un invento de los ordenadores, porque el orden es consustancial a éstos, aunque también contengan sobre todo un "orden de posibilidades" que dónde reconocemos su trascendental aportación tecnológica a la experiencia contemporánea.

En las condiciones de confusión y aceleración que vive hoy el mundo global, frente a lo banal y epidérmico, o simplemente, frente a la basura mediática y mercantil, hay que explorar nuevos campos de orden de posibilidades frente al caos existente o provocado. En los últimos treinta años ha habido pocas obras capitales de teoría para entender los procesos que estaban ocurriendo, o habían ocurrido fuera de las grandes corrientes del Movimiento Moderno. El epígono fugaz del postmoderno en arquitectura, ostentosa y manifiestamente equivocado y grotesco en la mayoría de sus manifestaciones, ha sido rápidamente superado. Las revisiones, más rigurosas, que intentan acercarse a una recuperación de la línea troncal del Movimiento Moderno no vista a través del fácil descrédito del postmoderno han abierto nuevas exploraciones, pero no han vuelto a ella.

En el Capítulo I han repasado los más importantes o influyentes textos de historia y crítica, para revisar el trabajo individualizando "autor por autor" los más importantes. De esta manera se han estudiado fundamentalmente tres recopilaciones de textos y manifiestos. La primera es la elaborada por el profesor Tournikiotis, que se refiere al período que podríamos denominar clásico de la historiografía crítica. (Fig.2).

La obra compiladora de Charles Jencks en "Teorías y manifiestos", se utiliza para reflejar los procesos de revisión desde las cuestiones de perplejidad teórica a las trayectorias personales de tal o cual arquitecto. En la compilación de Charles Jencks se recoge desde un punto de vista más subjetivo que los anteriores, y plagado de comentarios frívolos o cínicos, el período de referencia desde los setenta, descrito por los protagonistas arquitectos. Es una recopilación tendenciosa, aunque muestre interesantes aportaciones que deben desligarse de la intención general de la edición.

La teoría que se recoge desde 1968 hasta aproximadamente 1993 en el libro del profesor americano de la Universidad de Columbia M. Hays es ya el recorrido por la crítica de la fragmentación². Está aún por escribir el último período, que es trascendental para observar la evolución de los cambios en el proyecto contemporáneo, pero ya se plantea abiertamente la

² HAYS, K. Michael, editor. "Architecture Theory since 1968". Columbia Books of Architecture. MIT Press paperback edition. New York 2000.

crisis teórica y se abren muchos de los nuevos interrogantes que plantean los últimos proyectos. La selección se ha hecho intencionadamente con la idea de elaborar una revisión global del período de mayor confusión y no limitarla solo al rastreo de autor en autor, con lo que se volvería al esquema clásico, excediendo el ámbito de investigación de este trabajo.

Esas tres obras sirven de cuerpo para seguir el discurso teórico y crítico, ilustradas con muchos textos, tomados de ellas y de otras compilaciones y revisados los textos originales. Después se verá para qué sirve este recorrido por la parte que hace a esas compilaciones teóricas. Hemos utilizado varios de estos textos reunidos después de leer los originales y contrastar algunas traducciones. La disparidad y diversidad de autores y contenidos en esos compendios es un homenaje a los que han tenido el valor de echar mano de la teoría escrita en el último período y han intentado catalogarla o, simplemente, antologizarla según algún criterio, pero no es una rendición ante la búsqueda - más difícil - de las fuentes originales y de los arquitectos, pues también se han seguido en los casos más influyentes, interpretando las propias obras y memorias de proyecto. Además, en lo que hace a los escritos fragmentarios existe también una intención claramente transgresora de los límites de esos textos. La constatación de que muchos de esas ediciones compilatorias constituyen los restos del naufragio definitivo del optimismo racionalista que movió el impacto de la arquitectura, desde los revolucionarios principios del siglo pasado hasta los años sesenta, es muy potente. Los proyectos a los que siguieron están muy analizados, su historia arquitectónica está hecha y rehecha una y otra vez, como el manto de Penélope. La revolución de los maestros constructores primero y la pérdida de la motivación por la razón constructiva, después, se han fundido como un todo, en el período que sigue a la II Guerra mundial, con una desorientación muy generalizada, particularmente en los últimos veinte años, sobre los medios y los fines de la arquitectura.

A continuación de este análisis de la crítica de la tradición moderna en el Capítulo I de la Teoría y crítica canónica, en el Capítulo II, se repasa la evolución desde el canon a los epígonos y la fragmentación de la crítica moderna. A partir de ahí se examinarán numerosos ejemplos de proyectos y obras, tomados en algunos casos por pares, otros individualmente, e intentando relacionarlos con el estado de la visión constructiva de los arquitectos que hacen manifiestos de sus proyectos y de otros más silenciosos. Se realiza así un repaso por los intercambios y avances con los sistemas tecnológicos y constructivos a los que se deben muchas de las innovaciones formales. Se denominan series, en un intento por acercar situaciones o circunstancias comunes, que tienen elementos comparables o pueden llevar a conclusiones sobre procesos de proyecto comunes.

La evolución de la época confusa, o el impacto en la metamorfosis de la obra de muchos arquitectos, desde Stirling a Moneo, por ejemplo, en los años setenta y ochenta, ha hecho que se pierda la huella de muchos autores en proyectos que podrían volver a considerarse relevantes para los procesos que vivimos ahora. No hemos querido abrir del todo ese itinerario, sino incitar a las claves de análisis del presente. Explicar los proyectos actuales a través de una relectura crítica de la teoría que los arquitectos mismos exponen, a sabiendas de que se trata de preguntas formuladas más que de cuestiones respondidas.

En ese sentido, me parece que este trabajo constituye un intento abrir una puerta que, aún siguiendo el mismo mecanismo de relectura de los textos sagrados y de otros que lo son menos, - o no lo son en absoluto -, ayudará a quienes se embarquen en las tareas críticas y servirá a los arquitectos para sacudirse el pudor de intentar repensar la arquitectura por sí mismos, y de la pereza de estudiarla de una manera muy diferente a la que aprendieron en la escuela.

Las tendencias y la distancia crítica

De alguna forma, lo que fueron racionalismos o determinismos tomados como emblema o

seguidos como corriente universal se han convertido, en los años setenta ochenta y primeros noventa, en argumentos azarosos, banales, frágiles o frívolos, dispersos, locales y globales a la vez. Se trata de discursos de tipo vagamente local con vocación de extrapolarse a lo global, unidos en un conjunto de exiguas certezas sobre lo que son elementos arquitectónicos, materias, pieles, techos, suelos, paisajes, gravitaciones o levitaciones que suelen pretender la desmaterialización del objeto. La desmaterialización ya no proviene de la transparencia del Movimiento Moderno, sino que tiene que ver con una descorporeización ligada a diálogos interactivos y atributos inventados para el simulacro de su implantación en el lugar o la desaparición del lugar; con el frecuente doble efecto de la desaparición del objeto y del sitio. La otra gran tendencia busca la descomposición de la existencia misma de las variables tradicionales de la estructura del espacio y el espacio mismo mediante las nociones no tan nuevas del alabeo, el pliegue, o el planteamiento “rizomático”...-, que actúan como alternativa de nuevas dimensiones, no ya de tiempo, sino de información, de visualización, de movimiento, de transporte o de deslocalización de la obra en el espacio real. El enjambre de fuerzas en conflicto hace que el espacio contemporáneo sea un ámbito comprimido y que la variable del tiempo se comprima a la vez que las otras dimensiones en un proceso que es verdaderamente extendido, como se ha visto antes en la metáfora del mapa atmosférico.

Ese proceso por el que se que comprime el problema a una escala mínima que, paradójicamente, se amplía a categoría planetaria, al transformarse en minimalismo, es unas veces el dudoso resultado de una estudiada resignación ante la posibilidad de manejar otras variables que contengan escalas mayores o del escepticismo ante la posibilidad misma de que la forma sobreviva si no es a través de su extrema desnudez. Otras veces, los proyectos, al pasar por la oscilación del “minimal” al “bigness” hacen ostentación de optimismo, o de un cinismo crónico o circunstancialmente impostado, que refleja el grado de desconcierto que existe en las aulas y en los estudios de arquitectura. En ambos casos se actúa comprimiendo a distinta escala la escasa dimensión espacio-temporal todavía disponible y, además, asumiéndola fragmentariamente. La fragmentación, el escepticismo y la aceleración de los cambios producen una generalizada desorientación. El proceso de turbulencia tan bien descrito por Enzensberger se une al descreimiento y la confusión generalizada acerca de los valores objetivables, especialmente a partir de la decadencia de la noción de modernidad. Los filósofos corren en ayuda de la crítica: “¿Qué servicios puede prestarnos todavía una crítica? ¿Qué pretende una época cargada de teoría?” se pregunta Peter Sloterdijk y se responde con Walter Benjamín: “Locos los que se lamentan de la decadencia de la crítica. Pues su hora ya hace tiempo que ha pasado. La crítica es una cuestión de distancia correcta. Ella se encuentra a gusto en un mundo en el que todo depende de las perspectivas y los decorados y en el que es todavía posible adoptar un punto de vista.”³ En un mundo “en el que todo depende de las perspectivas y los decorados”, el estancamiento de la teoría coincide con el aumento del desconcierto ante la múltiple contaminación perceptiva, por lo que nos encontramos doblemente huérfanos. En un extremo, huérfanos de las certezas de la teoría, - en un proceso paradójico de interés por la sensibilidad creciente de muchas percepciones-; y en otro por el escepticismo crónico, cuando no por la disociación grave entre las críticas de lo próximo - y no tanto de lo distante y el contagio de la proximidad. Como se veía antes al analizar la cuestión heideggeriana de la proximidad o la cercanía, la distancia crítica tiene otra dimensión. Frente al objeto arquitectónico cercanía y distancia pueden ser elementos que alteran tanto la percepción propiamente dicha como el contenido emisor de lo criticado; y esa alteración dinámica se multiplica al comunicarse a través de un medio igualmente hiper-perceptor e hiper-descreído, indisociable ya de los medios globales de comunicación.

Una dialéctica sobre la “distancia correcta” parecida al de la teoría y la crítica contemporáneas, tan sucintamente expuesta aquí, ha sido seguida por el proyecto arquitectónico tomado como sistema o metodología. De ser algo reconocible, aceptable, mirable y medible en términos de estructura experimental perceptible a cierta distancia, el proyecto carece ahora de característica propia o tiene tantas como una estructura multidimensional. Y la distancia (o la escala de percepción) aumenta con su contenido, pues su continente lo mismo puede basarse en una plana partitura musical, como en la interpretación de esta (pues hay una interpretación

3. SLOTERDIJK, Peter. *“Crítica de la razón Cínica”*. Siruela. Madrid. 2003. p 22.

polivalente), en una cadena del ADN o de cualquier elemento natural, que suplanta el lenguaje de signos o fonemas, opacos o elocuentes en formas del más variado origen y solución constructiva. De hecho, la estructura de cadenas, hélices o escaleras de caracol del ADN, podría ser una referencia más en la idea del entramado de hilos que conforma el proyecto contemporáneo considerado, como se dijo antes, como un conjunto de capas densas entretejiendo las membranas que forman su estructura corpórea, más que los secos planos afilados de Mies o las secciones limitadas a una explicación bidimensional de Le Corbusier.

La completa configuración de las dos dimensiones, enfatizada por el Movimiento Moderno, facilitó que se asumiera como propia del proyecto, la íntima formación de un contenido inmanente al mismo, compuesto por la estructura de plantas, alzados, secciones y demás planos de definición. El proyecto de planos, o los planos de ejecución, han seguido dominando otras formas de expresión, concepción y construcción, sin dar por abiertos definitivamente otros canales de interpretación que están en los concursos y los medios tecnológicos. Estos nuevos canales no se han implantado del todo hasta no verse superados por la fuerza los antiguos, mediante el uso extendido de los medios computacionales, primero en la descripción, luego en la génesis y después en el proceso global de concepción y ejecución del proyecto. Es bastante evidente, - o quizá menos incierto -, que hoy han dejado de ser firmes como nociones proyectuales unívocas aquellas que se basan con exclusividad en el plano racional de dos dimensiones, tradicional hasta el siglo XX como forma de concepción del artefacto construido, toda vez que el objeto, - muchas veces -, carece hoy de explicación o forma constructiva y, por el contrario se especifica mediante alusiones a formas concebidas sin deuda con los procesos constructivos convencionales. Esas formas están menos hipotecadas que antes por la tecnología o los medios de construcción, como después se verá.

El proceso de proyecto que va desde la Casa Steiner de Loos, la Casa 'Domi-no' o la Villa Saboya de Le Corbusier, el Pabellón de Barcelona de Mies o la Casa de la Cascada de Wright, (Fig.3), y tantos otros, a la concepción del espacio que exhibe el proyecto contemporáneo de Koolhaas, Hadid o Gehry, es un proceso de experimentación que dura ya mucho más de medio siglo. Es notorio - en los últimos diez años en particular - que el agotamiento de los análisis de obras actuales debe mucho a esa estructura desfasada de conocimiento y explicación que es el proyecto moderno codificado por la crítica. Especialmente, si como ocurre hoy plantas, alzados y secciones se confunden; cuando paredes y techos se solapan con los suelos en muchos proyectos; y cuando la geometría aplicada para entender el espacio es tan imprevisible como aleatoria. Especialmente, desde el momento en que surge de la imaginación de formas provocadas, por estructuras de creación aseriales, discontinuas, no lineales, ilimitadas, alabeadas, helicoidales, plegadas, esbozadas, gestuales, escultóricas o caóticas.

Tal vez sea esta la causa de que las obras contemporáneas provoquen una perplejidad creciente. Es posible que la perplejidad provenga del hecho de que sus formas son perplejas, mudables, inconsistentes en planos de conciencia y en planos de información sobrecargada. Pero la perplejidad es un valor positivo o, al menos, se vincula a la ilusión del conocimiento. Según María Zambrano, el de la perplejidad es el último eslabón del conocimiento, el que precede a la decisión. Cuando ya se han acumulado datos suficientes para adoptar una visión de conjunto, previamente al estadio decisorio que alumbra todo.

Como tantas otras cosas, en nuestro tiempo la arquitectura se quiere y se pretende indecisa, mudable, perpleja, indeterminada, inacabada. Es suficiente una iluminación, un relámpago de conocimiento, inducido por el atisbo de la forma, para dar materia a lo que no es sino una pregunta, edificada con una forma nueva de mirar. Una mirada eléctrica que apaga y enciende universos espaciales a una velocidad desconocida. Ejemplos de esos proyectos instantáneos hay cada vez más, conviviendo con la edificación y la arquitectura más corriente; son muestras de la aparición en escena de una nueva mirada. En la elaboración de su definición también hay, cada vez más, elocuentes fórmulas de preguntas perplejas que no pretenden contestar sino con un destello de intuición.

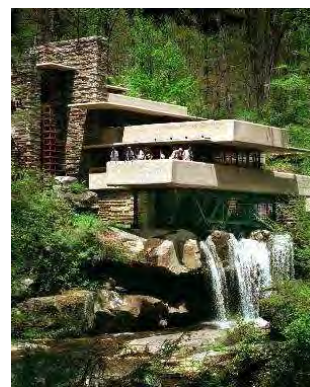


Fig.3. Casa de la Cascada. F. LL. Wright



Fig.4. Mediateca de Sendai. Toyo Ito



Fig.5. Terminal de Pasajeros del Puerto de Yokohama. Zaera y Moussavi

A confirmar este argumento vienen las arquitecturas de Toyo-Ito, (Fig.4): Se trate de la Mediateca de Sendai o en la Torre de los Vientos, por ejemplo, hay muchos elementos que asimilan su forma a un concepto unitario englobando una serie de soluciones que van en el sentido de desmaterializar, de hacer desaparecer el objeto. Y ello en contra de toda la tradición que ha alimentado el vigor de la construcción convencionalmente existente como acuerdo necesario para la existencia misma del proyecto. La mediateca y la torre son dos enjambres de fuerzas sujetos por hilos resistentes que intercambian señales hacia dentro y hacia fuera. En la Terminal de Viajeros de Yokohama, el empleo de los materiales, por parte de sus autores A. Zaera Polo y Farshid Moussavi, y los planos de suelos, paredes y techos se confunden en una suerte de plano continuo-discontinuo que se percibe globalmente por encima de las categorías espaciales convencionales. Esa confusión es solo aparente, porque sin duda es un orden que refleja una relación con el medio marino y con el escenario natural que ejemplifica un modo de intercambio de flujos naturales con otro de flujos de transporte. (Fig. 5)



Fig.6. *Formas Animadas*. Greg Lynn. *Proceso de proyecto de la Iglesia Presbiteriana de Nueva York*.

Los cambios en la concepción del proyecto, en estos cualificados edificios tienen que ver con el argumento de lo que Greg Lynn ha denominado “la forma animada”, esto es, con el cambio de un modelo “discreto” de gravedad a un modelo “continuo” lo que “implica el cambio de un espacio de atemporalidad neutral a un espacio evolutivo en el tiempo”. La recurrencia al problema de la ingravidez y el espacio evolutivo son frecuentes en estos tres ejemplos. Como se veía antes, con mayor o menor acierto, los problemas de la física contemporánea no son ajenos a los arquitectos y a los proyectos. Por eso, las arquitecturas resultantes de estos planteamientos son hoy elementos de perturbación de la crítica, que no sabe encajarlas más que desde la admiración, la sorpresa, o la adhesión artística: “Mientras que moción implica movimiento y acción, animación sugiere animalidad, animismo, evolución, crecimiento, actuación, vitalidad y virtualidad”. Esa animación se explica mucho más por los factores insólitos más que por las explicaciones o criterios de interpretación. Y desde luego no alojan, sino que más bien perturban cualquier noción de 'reserva de la realidad' como la que antes mencionábamos. Porque la realidad no es una reserva estática, sino un conjunto de sistemas ingravidos o, cuando menos, livianos y dinámicos. (Fig. 6).

El proyecto de arquitectura y la filosofía

Si el proyecto es algo que tiene características distintas al que heredamos de la historia del siglo XX, es algo que no se ha planteado hasta época bien reciente. De hecho, la educación en arquitectura está basada en el modelo de análisis heredado de la historia del Movimiento Moderno y de su crítica. Si el proyecto es algo total o parcialmente nuevo, es algo que está por clarificar desde los tiempos de la teoría clásica del siglo pasado hasta hoy. Planteamientos de inquietud o estrategia proyectual diferentes desde el programa al diagrama, del boceto al gesto, pertenecen a una visión contemporánea analizada solo caso por caso. Desde la arquitectura se ha perdido masa crítica, porque la teoría carece del cambio multidimensional de estructura y composición que explique sus contenidos y elementos de composición desde nuevas perspectivas y sus núcleos de sistema intrínsecos, si entendemos pro estos los que se refieren al proyecto como estrategia metodológica de partida.

Este es el punto de partida o mapa meteorológico desde el que se encuadran son coordenadas en las que se mueven los nuevos pensadores del proyecto como estrategia de invención o nómada. Concepción itinerante que plantea nuevas rutas, nuevos valores, nuevos horizontes y nuevos destinos mediante nuevas miradas, preguntas y estrategias. Como antecedentes, no cabe duda que están toda la búsqueda, la exploración en las ruinas del lenguaje moderno. Pero no nos engañemos, también se encuentran en estas nuevas inquietudes viajeras los hallazgos de nuevos yacimientos culturales que habían sido menospreciados o excluidos, la necesidad de frecuentar ambientes menos relacionados con la edípica “muerte del padre”, si consideramos como tal a los “abuelos” y “padres” del Movimiento Moderno. La necesidad de desdramatizar o desposeer el proyecto arquitectónico de una angustia existencial antes predominante o, al menos de reencontrar el placer del juego o la mirada inocente son otros tantos componentes

de otros procedimientos para proyectar.

Desde la crítica no puede hacerse omisión de la evolución interna de los cambios en el proyecto y la manera de proyectar: Son cuestiones que no pueden evadirse; desde esta nueva óptica, o forma de detenerse en la mirada puede aparecer un juicio más o menos objetivo, o una nueva forma de valoración crítica. Cuando se habla hoy del arquitecto como arqueólogo, - a la manera en que lo plantea Antonio Fernández Alba -, se está hablando de alguna forma del fin de la historia o del fin de la arquitectura. El arquitecto es un protagonista del rescate de la memoria, porque constantemente produce patrimonio histórico. Muchos arquitectos, sin embargo, desconocen esta función de protección de la memoria, pues dan por hecho el axioma de la destrucción del lugar y la sustitución por la desaparición, o la construcción de lo intangible como noción o concepto fundacional de la arquitectura, en tanto que otros lo consideran un acto de voluntad o una acción, una impulsión.

Un ejemplo elocuente a favor de esta función dinámica o potencial lo pone el “Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada”. En este diccionario que es un texto colectivo, Manuel Gausa define “proyección” como equivalente a proyectivo, “pro-yectar”, “pro-inyectar, es decir, lanzar o impulsar hacia delante. Avanzar y anticipar, es decir, prever y predisponer. También operación multicapa”⁴. Para “Teoría”, se sugiere en el diccionario aludido, ver “acción>crítica” y “transversalidad”. Para la primera se indica que una “acción crítica” “auténticamente implicada con el avance de las ideas debe proponerse como un elemento revitalizador y trastocador a un tiempo”.

4. METAPOLIS, Grupo. V.V. A.A. “Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada”. Actar. Barcelona. 2001. Página 488.

La nueva manera de entender el proyecto es, por encima de la manipulación del lenguaje, la de una acción dinámica que articula una serie de inquietudes, impulsos, estrategias, materias y procesos. Es un elemento revulsivo que ya no se puede presentar con la filosofía de las zapatillas y la mesa camilla, o del “claro del bosque” de los heideggerianos, sino con el impulso resuelto de la innovación, con la acción y el compromiso del riesgo. La impulsión física frente a la estática del sublimado escenario del pasado metafísico.

La acción frente a la mera contemplación supone un nuevo paradigma que modifica y acelera la forma misma de mirar. Si la teoría fuera según lo que afirma Gadamer acerca de “mirar”, el acto de detenerse en la contemplación, mirar, escrutar, preguntarse, complacerse en la observación, ahora estaríamos ante un proceso mucho más rápido, de miradas dinámicas, llenas de energías y tensiones cinéticas. En la definición de la contemplación estática, H.G. Gadamer rebusca en las raíces griegas, para planear que es contemplación tiene una función de esclarecer, desocultar, en un sentido - que él atribuye a su maestro Heidegger - cuando afirma que “*aletheia*” significa en la traducción de su maestro, desocultamiento, esclarecimiento. Pero aún así ese esclarecimiento no supone una acción dinámica, sino un proceso de observación quieto, pausado. Volvemos al tropiezo de la nostalgia del orden universal. Ya no puede confiarse en la hermenéutica más que como método de análisis, pues las palabras han seguido el camino del simulacro, al hacerse cómplices de ocultamientos que se inscriben en su presunta interpretación. A la vez que se desconfía de los neologismos dirigidos por la metafísica hay que rechazar la etimología clásica tan manipulada desde la perversión filológica del “construir, habitar, pensar”, nacida del alemán “*bauer*”, construir, que tan extensa y manipulada y no siempre superada trayectoria tiene y ha tenido entre los arquitectos.

Intentamos demostrar que Heidegger y Gadamer ya no tienen razón, porque su influencia de un orden abstracto y un mito universal del espacio son metáforas desentendidas de la realidad y la experiencia actuales. Por muchas razones, entre las que cabría incluir las nuevas dimensiones de la ecología contemporánea, no cabe ya estar a favor de la filosofía del “claro del bosque”, tan ubicua y tan falsaria. La filología histórica, o la etimología de las palabras, si se prefiere, es un campo abonado a tergiversación interesada. A la tergiversación desmedida de los platónicos que nos han dado una versión más que insuficiente del mundo y, por supuesto, a la tergiversación de las raíces de la arquitectura. La metafísica de la abstracción se ha venido escondiendo en muchos proyectos deudores de ese pensamiento universal, concebido como

una deuda con los griegos que hacía suponer la existencia de una línea de continuidad siempre renovada con el clasicismo y así ha aparecido en muchos proyectos del Movimiento Moderno y sus herederos, agazapada tras muchos discursos y obras aparentemente modélicos, o venialmente engañosos. Materia y abstracción siguen batallando en muchas obras, enmascaradas por palabras tomadas de otros contextos, a pesar de que hoy la vuelta a la materia es una nueva forma de abstracción que ya no tiene nada que ver con el pensamiento platónico, ni con la interpretación idealista desarrollada con tan alta repercusión en la arquitectura del siglo XX por Martin Heidegger, que son la base del antiguo pensamiento racionalista de la arquitectura.

La filosofía contemporánea, afortunadamente, es un arma utilizada en muchos estudios de arquitectura para originar y organizar la reflexión sobre el trabajo - y las consecuencias del trabajo - de los arquitectos. El lenguaje se puede expresar de muchos modos, se puede articular por muchos medios. Y no cabe duda de que ahora, como siempre, las palabras son un elemento de conflicto para los descreídos, pues no se pueden asumir los dogmas del pasado sin poner en cuestión las claves hermenéuticas que han sumido el lenguaje en una confusión desmedida, lo que ha oscurecido muchas ideas y las ha ocultado de la investigación democrática y transparente.

El descreimiento, por tanto, es la actitud crítica por excelencia, aunque coincida con un cierto auge del cinismo de algunos discursos tal vez descreídos en direcciones erróneas. El cinismo es algo que tiene influencia frecuente en los críticos orgánicos, como los denomina Antonio Miranda, que siguen apostando por valoraciones globales de la tradición o apuntando alternativamente el relato descriptivo de los hechos arquitectónicos contemporáneos (o de las modas) partiendo de un acomodo conformista y revistiéndolo de radicalidad cínica. Es un proceso que se repite en los medios de comunicación y en los arquitectos en general, a quienes habría que reprochar su mitomanía, su idolatría, ante los poderosos totens que son las obras y los hechizadores brujos de los arquitectos de culto (o los tabúes contenidos en las fragmentarias teorías de culto), que representan las dos caras de la misma moneda de cambio que se exhibe en los mercados mundializados de la arquitectura. Innovar desde el descreimiento quiere decir, hacer el esfuerzo por pensar sin tabúes. Repensar lo moderno es una actitud que aspira a ser moderna, lo que constituye la única posibilidad de inventar el futuro. Además, la innovación es siempre un elemento de decidida ruptura, pues supone trastocar las variables de los viejos métodos para vislumbrar en ellas el alcance fértil de los nuevos. La confusión entre innovación y simulacro es una constante de la cultura de nuestro tiempo, pues las más de las veces se plantea como innovador el proyecto virtual que deja todo como está, pero aparece paradójicamente como “nuevo”, aunque beba en fuentes ocultas del pasado.

El contexto de crisis y el cinismo que vivimos actualmente en mucha de la arquitectura y su crítica da lugar a la afirmación de Sloterdijk. Según Peter Sloterdijk, “hablar de cinismo es exponer a la crítica a un escándalo moral” y este escándalo es la base para crear una proximidad crítica y no una distancia en la que la crítica no esté implicada. “La época es cínica en todos sus extremos, y por eso corresponde a la época desarrollar en sus fundamentos el contexto entre cinismo y realismo”⁵. La afirmación sería más válida, en nuestra opinión, sustituyendo 'contexto' por 'conflicto' o 'confusión'. En arquitectura estos son los términos de una nueva percepción, la tensión del conflicto o confusión entre cinismo y realismo asimilado, a la tensión dinámica entre materia y abstracción. A pesar de eso el contexto se trasciende en muchos casos de una manera también cínica: Por ejemplo cuando se habla en arquitectura del término 'hibridación' tan profusamente empleado en nuestros días, para plantear una alternativa integradora de los dos términos anteriores, sin explicar el contenido. No es un consuelo, en estas circunstancias, saber que la situación de la confusión concierne a todas las esferas del pensamiento o del conocimiento, desde la investigación en “células madre” a la textura confusa y al empleo de los nuevos materiales. Existe una confusión superpuesta a ambas, que consiste en emplear indiscriminadamente en arquitectura términos que nada tienen que ver con ella. Se trata de un proceso tan extendido que abarca procesos, elementos

5. SLOTERDIJK, Peter. *“Crítica de la razón Cínica”*. Siruela. Madrid. 2003. p 22.

nociones “artificiales” o “naturales” más o menos 'conflictiva' o 'confusamente' transformados, como si fueran infinitamente manipulables.

En realidad, esta manipulación es una consecuencia también de la apertura de nuevas posibilidades tecnológicas e industriales hasta hace muy poco no tan sencillas de utilizar. Hoy están perdidos muchos límites, es decir, manejamos productos artificiales o naturales hasta los límites que la imaginación o el coste ecológico quieran admitir. El uso nuevos materiales es una cuestión objetivable de la realidad tecnológica; tiene un porcentaje de objetividad en sus capacidades e hipotecas, tanto físicas como formales. El empleo de maderas de bambú, titanio, plásticos, aglomerados de piedra, o vidrios “técnicos” quiebra las nociones tenidas hasta ahora por axiomas, tanto o más que las propias del proyecto; hay una verdadera hibridación tecnológica en materiales. Innovación en proyecto significa empleo de innovaciones polivalentes en luz, color, materia, textura, etc. Función y forma de los materiales se funden en funciones y forma de los elementos constructivos, que quieren ser todo y parte a la vez, pero todos y partes mutantes y alternativamente, estáticamente móviles o quietamente en acción. Esta “objetivación de lo borroso” que se produce a través de los materiales es también parte del destino de la crítica y origen de la formulación teórica del proyecto.

Todo ello añade nuevos factores de riesgo a la crítica y al proyecto. Factores de inquietud se suman a los que han sido considerados invariantes del proyecto y de los sistemas de fabricación del objeto arquitectónico, ya que hoy son más plurales que nunca. Pluralidad que abarca una serie de espacios fronterizos y de reflexiones que constituyen el marco disperso en el que hay que moverse para poder hacer un intento sistemático de las formas de proyectar y, más allá de una revisión de la evolución del proyecto. Esto es algo difícil de asumir en los ámbitos académicos donde se corren los riesgos de no encajar con los modelos y los principios comúnmente aceptados. En las comunidades universitarias ligadas a unas u otras tendencias, o a grupos de tendencias que miran la arquitectura desde determinados puntos de vista, es muy difícil romper tabúes y discriminar objetivamente, o esclarecer las acciones de proyecto.

Por eso cuando Josep Quetglas afirma que “Proyectar es siempre desposeer de interés y realidad a la acción y al presente, reducirlos a nuncio del tiempo futuro, a expectativa, a espectador del tiempo futuro”, parece estar apuntando hacia la desposesión de las cualidades del proyecto o de su cualidad expectante de la realidad, como nueva dimensión del mismo. Es como si quisiera sintetizar la “acción” y la “contemplación” atribuyendo una energía cinética y potencial al proyecto de arquitectura. Si para otros proyectar es proyección, impulso hacia delante, la expectativa así descrita como energía es la de una razón que se mueve, la inyección dinámica de una fuerza potencial que estira la acción hacia el futuro. Por esta causa, el proyecto mismo participa también de una aceleración que se combina con la que vive la sociedad global.

Vista desde esta perspectiva dinámica, la acción de proyectar tal vez sea interrogarse e interrogar a la realidad sobre la forma en que se contiene en un límite u otros. Lo ha explicado en el terreno filosófico Eugenio Trías. La filosofía del límite suplanta el interés por lo contenido en él o por el continente envuelto por él, o por los objetos que se desplazan al quedar limitados de otra manera. Siguiendo este razonamiento, en la frase de Michel Foucault: “La interrogación sobre los límites ha reemplazado la búsqueda de la totalidad”, se resume la gran cuestión que opera sobre el proyecto como objeto de una permanente y perpleja investigación. La interrogación sobre los límites es la pregunta que se planteaba Manuel Cruz. Este interrogante de interrogantes, que se menciona en el libro de Yago Conde sobre la indeterminación en arquitectura, parece haber trascendido los límites del proyecto como herramienta de delimitación exhaustiva de la totalidad del objeto, que era la característica principal de la obra de arquitectura hasta hace bien poco tiempo⁶. La arquitectura y los arquitectos son, así pues, sujetos de una creciente indeterminación, que acaba con varias certidumbres teóricas, que se venían dando por satisfactorias. Pero también acaba con los límites físicos estrictos del proyecto de arquitectura del Movimiento Moderno, al producirse un intercambio de límites que en el proyecto contemporáneo son un franja transfronteriza en la que los mismos filtros de las membranas externas e internas pierden definición y ganan

6. Yago Conde. “Arquitectura de la indeterminación”. Conde, Yago. *Actar*. Barcelona 2000. P.18

ambigüedad. De manera que la indeterminación es calculada, pero abierta a la sorpresa.

Por esta razón, la incertidumbre es un estado, no un proyecto. Es un escenario cultural y produce campos abiertos, atmósferas distintas de las cuales en el proyecto de arquitectura se produce la indeterminación como una variable medida, pues de otra manera no sería posible hacerlo materia. Ese estado puede llegar a ser también un estado de autocomplacencia con los límites (o los interrogantes) de lo que no queremos mirar o de lo que no queremos decir, pero esta es otra cuestión. Nos ocupamos aquí de la investigación de la lucidez perpleja, aquella que duele al rebuscar en las fuentes del conocimiento. El proyecto de este trabajo es afrontar ese estado o ese estado de múltiples estados - con decidida intención polémica, buscando el ámbito crítico del debate arquitectónico actual sin más asideros que la opinión basada en los fundamentos y argumentaciones que se pueden tener desde un análisis honesto y perplejo, demostrando que en la ausencia de determinados límites, el proyecto de arquitectura se puede valorar mediante mecanismos objetivos. Como consecuencia de los afanes sobre terrenos inciertos es normal que suelen surgir preguntas arriesgadas. No es la intención de este trabajo dejar una serie de preguntas como colofón a un análisis sociológico o psicosomático de la arquitectura que se hace hoy, sino establecer unas pautas ordenadas para comprender sus características en el presente y enunciar algunos posibles rumbos de futuro. Tienen que ver con la forma de comprender, de “mirar” activamente, de contemplar en movimiento, de trascender alguno de los límites interactivos que, con la teoría actualmente vigente no podemos contrastar por falta de medios teóricos y por la obsolescencia de un bagaje de interpretación excesivamente lastrado y caduco.

Estructura del proyecto de tesis

Esta tesis investiga acerca de la evolución de la teoría y la crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura componiendo un catálogo de dudas y de un repertorio de proyectos que pretende confirmar o desmentir argumentalmente las posibles certezas parciales. Se configura como un proyecto que pasa de la memoria a la estructura.

Se ordena en una Introducción, 4 Capítulos y un Epílogo. El I Capítulo se organiza sobre el conjunto de interrogantes sobre la teoría y la crítica, dividido a su vez en la revisión de la crítica del período de la primera mitad del siglo XX (que se ha considerado como crítica canónica), otra observa los cambios de la segunda mitad, los epígonos Capítulo II basada más en lo parcial y en escritos de los propios arquitectos-, que está más orientada hacia los discursos y analiza la crítica fragmentaria a partir de las últimas décadas. A partir de ahí, la tesis se centra en la crítica y en el proyecto contemporáneos, entendiéndolo como una categoría de sistemas abiertos y como obras de arquitecturas construidas. Intentaremos esclarecer ambas acepciones, las de proyecto contemporáneo de arquitectura como acción, estrategia y obra construida, en singular y genéricamente como sistema refiriéndonos a la actualidad y diferenciándolas en lo posible. El Capítulo III trata de abarcar “el proyecto como teoría y como tectónica”, es decir, el proyecto de arquitectura como definición simultánea de un discurso teórico y de una formulación tectónica que lo identifica singularmente como obra de arquitectura. El IV Capítulo versa sobre el proyecto en si mismo, “como materia crítica”; es una aclaración argumentada sobre los límites y horizontes del proyecto como materia anticipo de la realidad. El Epílogo que se ha denominado “la piel y la palabra”, por último, quiere formular una mirada de futuro sobre la elaboración del proyecto y las maneras de concebir los proyectos de la arquitectura del tiempo que viene, a la luz de las series de ejemplos de obras y proyectos que puedan identificar concretamente valores y tendencias.

Se trataría de acoplar en un prisma una serie formada por elementos múltiples de tres, que conforman un especie de cubo de Rubik que consta de seis caras: Una cubierta, la introducción conformada por 9 partes y un epílogo de tres, además de cuatro caras que son múltiples de estas, combinando partes teóricas con ejemplos y casos, de forma que aparezcan entrelazados los contenidos teóricos con las series que tratan de edificios. Por ejemplo, el Capítulo III abarca

la combinación de textos mediante un método que recuerda el análisis matricial, mediante una disposición de referencias cruzadas que conjuga variaciones de nueve elementos: Descripción, análisis, epifenómenos, posiciones, teoría, paradigmas, series de casos, contenidos y pautas, y finalmente, síntesis. Su organización adquiere por tanto la estructura de un mosaico, entretejiendo caras miradas, preguntas, ensayos -, tres a tres y multiplicándolas por los casos que se presentan. Se formaliza así, por tanto, un elogio de la pluralidad de vías que elige el proyecto contemporáneo de arquitectura para definir experimentos, actitudes y estrategias para llevarse a cabo.

El contenido de la primera parte estudia las razones por las que no se consideran válidos, para la arquitectura del siglo XXI, los instrumentos identificados como clásicos o canónicos de la crítica del siglo XX. Se trata de ver en qué tipo de evolución se basan los planteamientos que han sido superados, por nuevos interrogantes y por la ampliación de las posibles nuevas respuestas. En qué acontecimientos se han visto inmersos los proyectos de arquitectura del último período para cambiar hacia procesos diversos y diferentes de los conocidos en la tradición moderna. En qué actúan como factores regresivos del conocimiento los elementos de una formación superada, al dar por universales convenciones insuficientes, infundadas y subjetivas, convenciones que se vienen dando por válidas para no entrar en la perplejidad de tener que decidir acerca de la evaluación crítica de la arquitectura de hoy. Se estudian las claves y métodos de la crítica del siglo XX, a través de una observación crítica de la historiografía. Se establece una aproximación al quiebro de la tradición moderna en el ámbito de nuestro tiempo; y cómo de su revisión crítica se deducen nuevas maneras de mirar y nuevas formas de usar la tradición. Para hacer ese análisis es fundamental conocer las denominadas historias y afinar el nuevo conocimiento sobre la materia, así como las nociones sobre historia y teoría. Contradecir las miradas y mirar críticamente, hasta definir una forma de crítica de la crítica

La segunda parte analiza los epígonos más reconocibles de la crítica moderna, sus protagonistas y las visiones más publicadas de los continuadores de la tradición teórica, a partir de la crítica fragmentaria: En este apartado se propone estudiar qué cambios se han producido en el proyecto en el período de crisis de la última parte del siglo, en el que la arquitectura anda a tientas, buscando teoría y analogías en la filosofía, la biología, la naturaleza, las invariantes artísticas antes menospreciadas, la réplica y la multiplicación - entre otras muchas categorías - y en las respuestas arquitectónicas concretas a cada problema, a cada proyecto, a cada sitio. Consiste en saber qué significa la diferencia en la forma de mirar y concebir las formas. Es un apretado resumen de textos y proyectos puestos en común sobre Kaufmann, Pevsner, Sigfried Giedion, Hitchcock, Banham, Peter Collins, Bruno Zevi, Leonardo Benévolo, Manfredo Tafuri, Colin Rowe, Fred Koetter, para acabar finalmente con Aldo Rossi, William Curtis y Kenneth Frampton. La pérdida del canon de la tradición moderna implica también la aparición de nuevas tendencias y valores que conforman los elementos críticos del patrón teórico y crítico del siglo XXI, a través de nuevas visiones del significado de orden, proporción, límite, materia y forma. Aquí se repasan las posiciones de Robert Venturi, Rem Koolhaas y otros autores, así como la definición, o la aproximación a los nuevos papeles de objeto y contexto, el seguimiento del delirio formal y la reflexión sobre el origen y contenidos de las posiciones intelectuales en la teoría concluyen esta compilación de autores, que debe considerarse una amplia y significativa muestra y no una antología erudita y acabada.

La tercera parte del trabajo intenta explicar un punto concreto de partida al considerar “el proyecto como textura, como teoría y como tectónica”, continuando la argumentación relacionada con los nuevos proyectos mediante una mayor abundancia de casos prácticos, intentando ver que será de la teoría del proyecto de futuro cuando sean plenamente vigentes los instrumentos de la herramienta electrónica y la comunicación telemática, en un entorno de preocupación por los nuevos materiales y las nuevas tecnologías.

Este apartado hace referencia a casos concretos, reflexionando sobre el trasfondo de apropiación de nuevos principios y conocimientos sobre la ciudad, el territorio y el medio

ambiente. Se adopta el principio de agrupar los proyectos en series que son referentes de una forma plural de ver la realidad de los proyectos actuales. Las series son elementos de pares que actúan como confirmación empírica de tendencias, para sostener el argumento central que sigue siendo el de demostrar que el foco central de interpretación debería ser el proyecto contemporáneo de arquitectura y, por ende, la historia de su evolución reciente. La ausencia del juicio crítico sobre el proyecto contemporáneo evade, como se ha visto, la obligación de aplicar el análisis crítico con todas sus consecuencias a algunos proyectos en singular y, generalizadamente, a la caracterización de los proyectos en plural.

La tesis no pretende buscar taxonomías ni clasificaciones previas, sino evolucionar desde el análisis de la crítica al análisis del proyecto. Las dos argumentaciones convergentes, que quieren demostrar que el proyecto es objeto posible de juicio crítico y, en consecuencia, de teoría arquitectónica innovadora, y, qué es y cómo se elabora el proyecto contemporáneo, necesitan del análisis de obras y proyectos tomados de uno en uno, comparados y agrupados. Estas son las denominadas series, que sirven de fichas del análisis para establecer una casuística de los elementos significativos a la conformación de teoría.

Se usan ejemplos comparables por sus soluciones o su tipología, empezando por el caso prototípico de los museos considerados como iconos que constituyen una red junto con las series de proyectos de centros de arte. Se analiza el estado de turbulencia de las series de edificios megalómanos, así como las series denominadas pintorescas y asombrosas. Otro epígrafe, las series llamadas coriáceas, abren una reflexión sobre lingüística, ciencia y filosofía que permite estudiar series que se podrían calificar como intercontextuales, que ofrecen nuevos paradigmas, valores y principios a través de experiencias proyectuales. Las series exactas pretenden conocer nuevas experiencias en la abstracción minimalista. Se considera la cuestión del medio ambiente como una tentativa de búsqueda de un nuevo paradigma. La rehabilitación se repasa a través de ejemplos de series restauradas. Para terminar este apartado se estudian los valores generales, la investigación sobre cuerpo y arquitectura, el lugar, la apariencia, el discurso del pliegue y se plantea como hipótesis el proyecto de la textura como teoría y su repercusión en las soluciones de planos comprimidos, planos arrugados, planos quebrados. Acercarse a las filosofías arquitectónicas del cambio es el paso previo a lo que se han denominado series arquitectónicas argumentativas. Los edificios reseñados se tratan como arquetipos de interés. No se intenta establecer nociones de tipo, ni de identificar alternativas comunes o de seleccionar por tendencias o escalas cualitativas subjetivamente elegidas, sino de explicar soluciones que tienen puntos de contacto por su forma de plantear nuevas preguntas o por sus formas de perplejidad, resueltas con mayor o menor fortuna. Todo eso se inscribe dentro de criterios objetivos de selección contrastados por publicaciones, premios o competiciones recientes.

Acercarse a una teoría sobre el proyecto en sí mismo, “como materia crítica”, es decir, acerca de la materia crítica destilada en los procesos de búsqueda e invención constructiva en arquitectura es la intención del contenido del cuarto capítulo. Es una tarea difícil, que intimida y resulta muy compleja porque hoy parece imposible que se pueda llegar a un esbozo de interpretación de cómo se toman las decisiones de proyecto medianamente riguroso. Se atreven los arquitectos reconocidos ofreciendo su visión mediante entrevistas o comentarios de las obras de sus colegas y amigos. Hacerlo desde la independencia, desde la observación del ejercicio y del cambiante escenario del proyecto, resulta azaroso y arriesgado. Tan pendientes de la suerte o de la subjetividad personal pueden parecer, que objetivarlas suena a tarea arcaica de un voluntarismo trasnochado, si no se cuenta con una atalaya crítica o una tribuna académica que garantice cierta vacuna ante el fracaso. Al menos, aquí se ha hecho un esfuerzo honesto, intentando esclarecer en qué fundamentos debería basarse una nueva formulación.

Por eso este IV Capítulo comienza con el recuento de las formas y factores del proyecto de arquitectura, entendiendo el proyecto como un orden abierto, una superestructura o un interrogante. Le siguen los procesos que intentan determinar cómo se produce la invención del paisaje, relacionando series de edificios y series de paisajes transformados o inventados. El

diseño asistido por ordenador se apunta como uno de los grandes procesos de inflexión en la disciplina de arquitectura, junto a las geometrías de la transgresión innovadora. Le siguen apartados sobre las series denominadas mineralógicas y las definidas como series de ficción, en un repaso en el que se va definiendo la idea del argumento central de la tesis de conformación del proyecto contemporáneo.

El hilo conductor abunda en los argumentos que refuerzan la hipótesis inicial mediante el análisis de secciones constructivas de edificios en altura, (series de torres), de las que se van deduciendo factores nuevos comunes a muchos proyectos de distintas tipologías. Se definen así el plano consistente, la sección generadora y la tectónica de flujos como variables de teoría y proyecto. Al contrastarse con distintos pares de proyectos se extraen las conclusiones que refuerzan la objetivación de la teoría, mediante series de edificios de influencia cultural, residencial, descubriendo la nueva conciencia del asombro, los proyectos de la complejidad en la revolución de los materiales y las tecnologías, para finalizar con el argumento principal. Series de membranas, de colores, inductoras de procesos teóricos, de nuevas variables metodológicas para la acción y el proyecto. Son series de la vida y de génesis de nuevos tipos, con preocupaciones ambientales, acerca de las nuevas fenomenologías de la percepción y afinidades artísticas. Endogamia y mediación se analizan, en conclusión, como nuevas variables del proyecto, como elementos de una nueva cultura.

En “la piel y la palabra” se ha hecho un esfuerzo de síntesis que sea un futuro principio de investigación acerca de las relaciones entre el texto y la tectónica. De la transposición de factores que pueden asimilarse a elementos y valores de la arquitectura, provenientes de los elementos de narraciones y de los elementos contruidos con lenguajes contradictorios y complementarios, que resulten esclarecedores de las formas y los nuevos acontecimientos que confluyen entre sí. El objetivo es dar una afloración a esas interacciones mutuas, - al menos esbozarlas - en la vía de lo que es una provisoria conclusión. Y también del papel en el que la teoría y la crítica pueden jugar un papel en la cultura de la sociedad de la información para los arquitectos.

El hilo conductor de los argumentos y ejemplos expuestos indicativamente hasta aquí ha pretendido seguir la metodología convencional de enfrentar el análisis comparado - de textos y proyectos - sobre tres líneas principales basadas en la teoría y la crítica: El cambio de modelo del proyecto moderno al proyecto contemporáneo, el cambio de los modos de concebir y proyectar y el cambio de las maneras de construir y pensar la arquitectura. La argumentación seguida es un doble intento de conciliar lo aprendido y lo experimentado. Se trata de explicar de una forma conceptualmente coherente mediante estos tres cambios, la serie de transformaciones aceleradas y la contradicción de vivir los nuevos escenarios con instrumentos de conocimiento o de reflexión muy poco o muy ligeramente actualizados, o muy desordenados.

Porque sabemos que el período de transformaciones de la última década ha sido vertiginoso en las esferas del conocimiento y la apropiación y extensión social de las nuevas tecnologías. La evolución temporal del desfase teórico ante los cambios tecnológicos y conceptuales, ligados a la experimentación de las nuevas herramientas y procesos es el interés de este trabajo de investigación, que participa de la corriente de los que van en ese mismo sentido de doble dirección. Por un lado de esclarecimiento, de salida del estado de perplejidad y, por otra del efecto negativo de la confusión y su reconocimiento. Hablando de las tecnologías de doble uso, beneficioso y perverso, Manuel Cruz sostiene que tanta perplejidad tiene su camino de vuelta y, citando el trabajo de Margaret Masternam en I. Lakatos y A. Musgrave (eds.) “Criticism and the Growth of Knowledge”, coincide en que “El conocimiento es lo nuevo, y pone su signo, afirmativo, negativo o del tipo que sea, en nuestras manos.”⁷

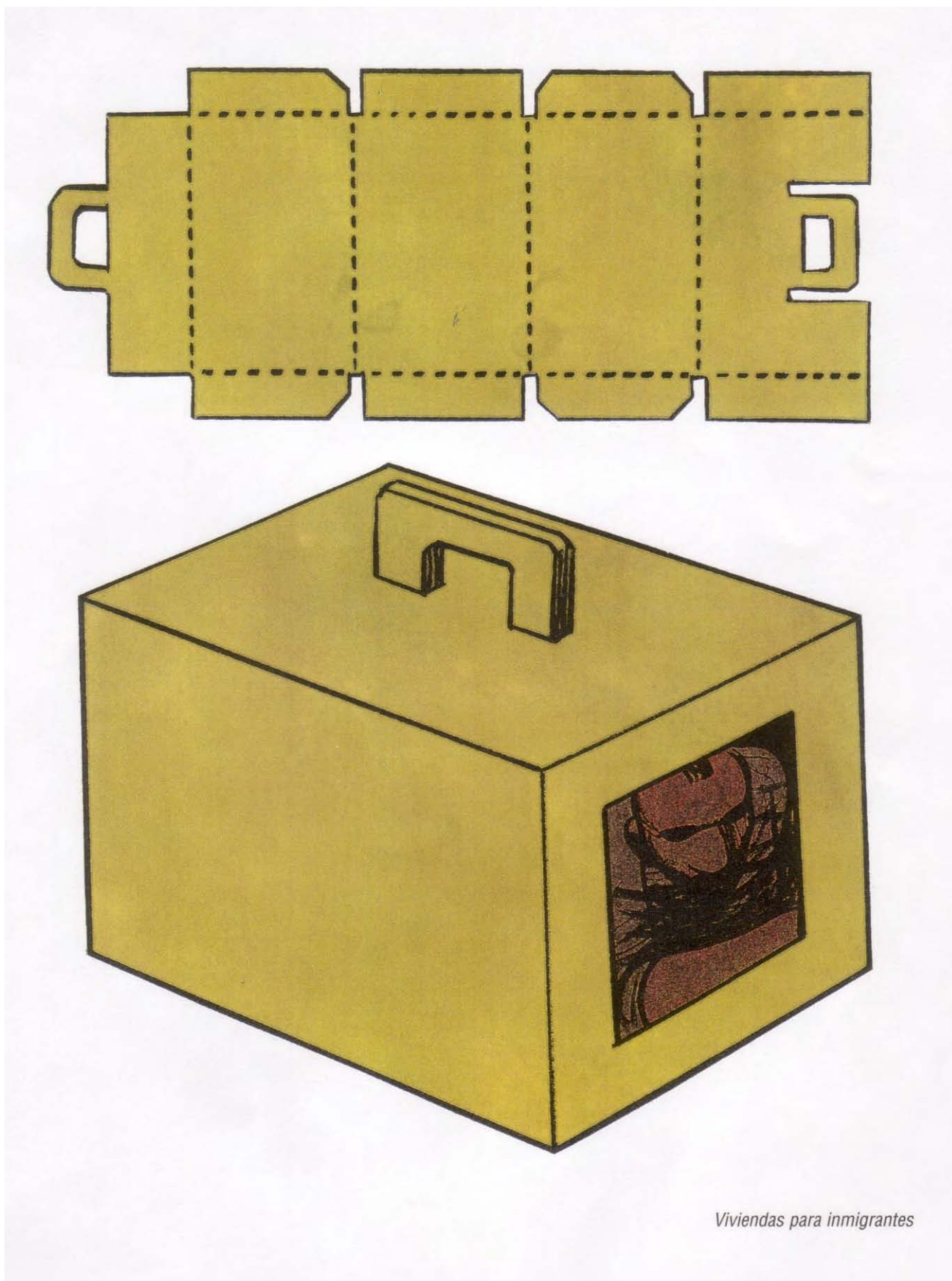
7. CRUZ, Manuel. “La tarea de pensar”. Tusquets, Ensayo. Barcelona. Febrero 2004. Cita de Margaret Masternam en I. Lakatos y A. Musgrave (eds.) “Criticism and the Growth of Knowledge”, Cambridge University Press, Londres, 1970

En eso estamos. Salir del estado de perplejidad hacia el conocimiento y la decisión es un reto arriesgado, tal vez un impulso inconsciente. Tal vez demasiado apasionado para lo que las certidumbres propias o ajenas pueden hoy en día soportar. Hacerlo sin complejos, revisando y

8. Harry Francis Malgrave en el prólogo a la obra "Ensayos sobre cultura tectónica" de K. Frampton. Akal, Madrid, 1999. P.7

criticando lo que daba por seguro ha sido el más importante empeño, poniendo todo en cuestión para comprobar el grado de validez de una determinada concepción de las cosas, que se ha ido acomodando como una cultura superpuesta a los fundamentos espacio temporales que sirven de principales dimensiones al proyecto arquitectónico contemporáneo y lo dotan de una específica voluntad de acción frente al conformismo de las filosofías estáticas del pasado.

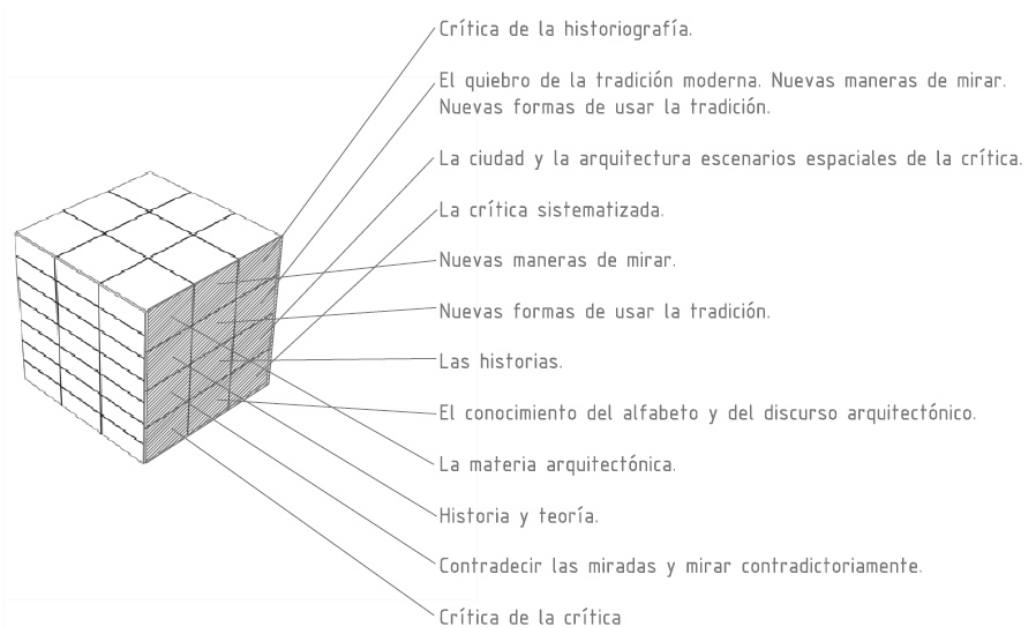
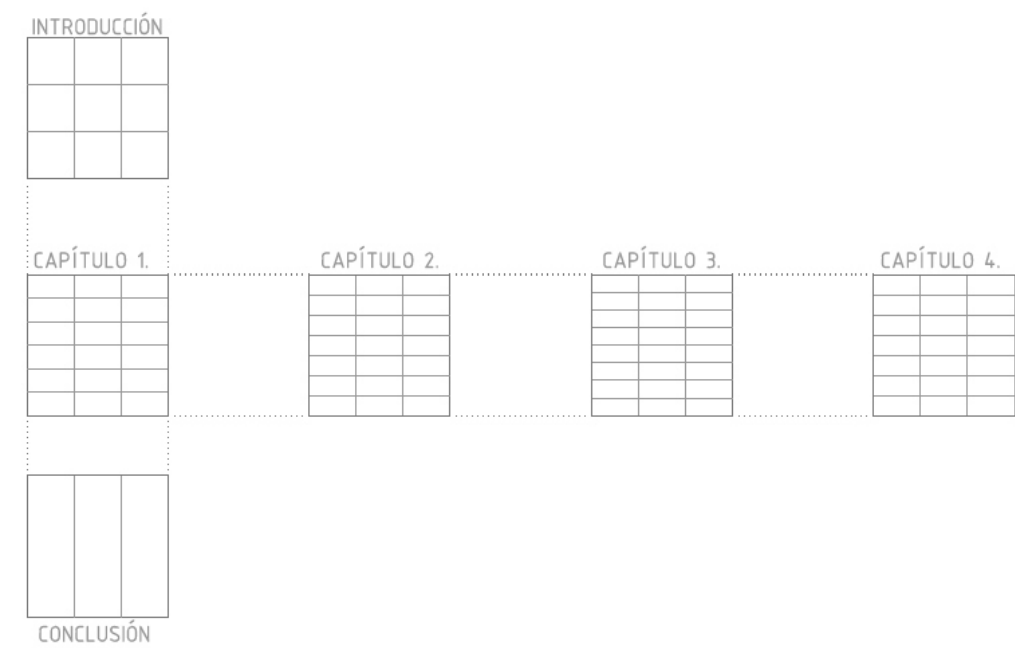
Si como se ha dicho "la teoría de la arquitectura puede llegar a ser una experiencia embriagadora", el lector deducirá al final si hemos sucumbido juntos - con mayor o menor fortuna - , a esa experiencia, y en qué medida alguien puede caer en la misma embriaguez o, si acaso, servirse de ella⁸.



Viviendas para inmigrantes

CAPÍTULO

1



Claves y métodos de la crítica del siglo XX. Crítica de la Crítica.

Este Capítulo consta de doce caras o epígrafes en la línea de lo que se explicaba antes acerca de la tesis prismática o matricial en agrupaciones combinatorias de múltiplos de tres. En esta primera parte se hace un rápido repaso inicial de las razones por las que no se consideran válidos, para la arquitectura del siglo XXI, los puntos de partida identificados como clásicos o canónicos de la crítica del siglo XX, a partir de sus protagonistas más destacados. Uno de estos elementos clave es el análisis del ámbito temporal del espacio de la crítica.

El presente como argumento se ha propuesto, por Josep Ramoneda, como único contexto del pensamiento contemporáneo. La razón es que la historia y su narración se han visto tergiversadas, tanto en su proceso narrativo como en la ilusión mítica en torno a un progreso indefinido. Así lo comentan Abalos y Herreros en su libro “Técnica y Arquitectura en la ciudad contemporánea”, al citar la crisis de los años cincuenta cuando se empieza a cuestionar el mito de la modernidad; a partir de entonces, el presente se convierte en lo que Ramoneda considera “único argumento homologado”. (Ver Nota 16). En arquitectura el pasado presente tiene la extraña peculiaridad de que propende a moverse a gran velocidad. Ya hemos visto los cambios de gravedad y turbulencia. No obstante otro de los motivos más importantes para ese tránsito veloz es la capacidad de las comunicaciones para transmitir ideas y proyectos. Hay además, un segundo motivo profundamente importante: Resulta que la historia del pasado reciente de la arquitectura ha sido la de la confusión de la crítica y la historia con la tergiversación de su evolución propia en un mito, el de la Arquitectura Moderna, incuestionado. La razón doble de los argumentos de comunicación y confusión, nos lleva a contradecir la frase de W. Curtis que sostiene lo siguiente: “Es un lugar común de la historia del arte que uno nunca debiera intentar escribir la historia del pasado reciente. La razón que se da es que uno es propenso a ser tendencioso. El por qué de que esto no fuera así en el más distante pasado no se explica, se da por otorgado que la verdadera configuración de la historia emergerá por sí misma de alguna manera”. Curtis, William⁹.

9. “It is a common place of art history that one should never try to write the history of the recent past. The reason given is that one is liable to be biased. Why this should not be true of the more distant past too is not explained, it is taken for granted that the true shape of history will somehow emerge on its own”. Traducción del autor. CURTIS, William. “Modern Architecture since 1900”. Phaidon. London 1996.

La “emergencia” de la configuración de la historia no puede ya hacer depender la crítica de lo existente, del distante tiempo pasado frente al recientemente vivido. La actualidad se puede contar y explicar, pero, además, los períodos generacionales de nuestro tiempo, los últimos diez, veinte años se pueden interpretar críticamente, si no queremos abdicar de nuestra responsabilidad objetiva con la historia como material narrativo elaborado, en primer lugar, por cada generación. Claro, que se podría objetar que Curtis se refiere a la historia del arte, pero lo hace en un libro de arquitectura, transfiriendo subliminalmente uno a otra o confundiendo arte y arquitectura, lo que nos llevaría a otra línea de razonamiento.

En nuestro tiempo se reivindica la crítica del presente porque constituye un proceso objetivable que contiene en sí mismo los elementos de análisis, de manera que una de las categorías críticas que habría que establecer, sería la de ser críticos (o adoptar criterios) hacia nuestro contexto histórico en lugar de sucumbir acríticamente a sus convenciones, tan ampliamente aceptadas como se verá incluso ahora.

Crítica de la historiografía.

Para destacar algunas contradicciones de partida en los fundamentos críticos del siglo XX nos valemos de algunos de los principales discursos y de algunos de los elementos centrales del debate, sin repasar más que unos cuantos autores, como introducción al Capítulo II en el que se tratan más pormenorizadamente.

Así, uno de los grandes problemas de la crítica del final de siglo es, - siguiendo a Curtis -, que no existe como tal, sino como heredera de la crítica exaltadora-propagandista de los productos simbólicos de la arquitectura del Movimiento Moderno. Se trata de la crítica homologada. A la cuestión del tiempo se suma el del método de análisis, la mirada que decía Gadamer, ya que mucha de esa crítica homologada sigue enquistada en el “espíritu de los tiempos” o *Zeitgeist*, que según David Watkin, adopta una forma equidistante entre tradición y progreso propio de una visión cínica: “Nuestra conclusión es que una creencia histórico-artística en el escenario dominante del 'zeitgeist' combinado con un énfasis historicista en el progreso y la necesaria superioridad de la novedad, ha llegado a ser peligrosamente cercano a socavar, en una mano, nuestra apreciación del genio imaginativo del individuo y, en la otra, la importancia de la tradición artística”¹⁰. Este discurso reaccionario que mantiene un espíritu de los tiempos como nexo de unión de los procesos, combinado con la creencia y el énfasis en el progreso y en la novedad quiere acabar por imponer subrepticamente una forma de respeto por el pasado no tan reciente, a la vez que mantiene sus hitos arquitectónicos convertidos en clásicos, como si estuvieran vigentes en el lenguaje arquitectónico de hoy a través de la tradición artística. Es un discurso que camufla a duras penas una regresión de valores y de propuestas, y hace pensar en una persistente vuelta de la tradición moderna entendida como un valor y confundida con el concepto general de tradición, en una amalgama consistente en contar tergiversadamente los orígenes de la tradición moderna hasta llegar sin escalones intermedios a la mitificación del pasado sin más.

La conservadora conclusión de Watkin a propósito de la equidistancia es un motivo de reflexión porque, al enmascarar, - mediante el énfasis en la novedad -, la necesidad del apego a la tradición histórico artística engaña acerca de cual es el motor de la innovación en la arquitectura. La innovación en arquitectura es otra cosa, depende de factores constructivos y no permite el juego de la sacralización de unas épocas en detrimento de las otras. La innovación parte del uso de elementos materiales, técnicas y elementos lingüísticos que están en permanente proceso de cambio, aunque tengan como referencia hitos concretos. En el caso del Movimiento Moderno el gran avance en la construcción se consolidó mediante el empleo masivo de hormigón, vidrio y acero. Por el contrario, el discurso de la tradición moderna obvia estas condiciones de tecnología y materiales y alimenta una nostalgia del pasado imposible, que se torna hoy verdaderamente falsaria porque ignora el presente.

Además, la mezcla de la tradición y la tradición moderna es una clave metodológica errónea, aún si se aplicara dentro del espacio progresista que otro de los críticos más reconocidos, Bruno Zevi, en otro muy distinto ámbito denominó anticlásico; una especie de foto fija de reglas de obligado cumplimiento. En ese sentido, no se trata tanto de escribir la historia, sino de interpretar lo que concebimos en cada momento como lenguaje arquitectónico, como proceso o estrategia proyectual de la arquitectura. Entre lo que Bruno Zevi (Fig.7) llamaría “Guía al código anticlásico” y lo que hoy se entiende ahora por lenguaje, hay grandes abismos conceptuales y muchos provienen, no de los historiadores, sino de los arquitectos críticos. Cuando Zevi dice que “se cuentan hoy por millares los arquitectos y los estudiantes de arquitectura que proyectan, pero que desconocen el léxico, la gramática y la sintaxis del lenguaje moderno, que en relación con el clasicismo, son el anti-léxico, la anti-gramática y la anti-sintaxis”¹¹ está hablando de la codificación de un anti-clasicismo y convocando a un lenguaje limitado por la historia. Zevi está desconociendo que, por el contrario, si el código clásico existe es conocido, manipulado, controvertido y dislocado es porque puede ser tomado o no como referencia, como proceso, como estrategia, en todo o en parte, sin atribuirse una condición dual o excluyente. Los críticos, situados en el doble nivel profesional y didáctico,

10. Ver W/ATKIN, David. *Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory in the Gothic Revival to the Modern Movement*. Traducción del autor (T.A.)

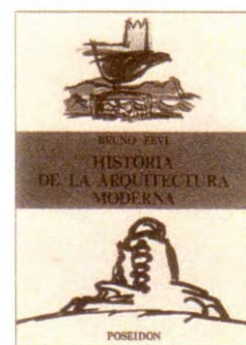


Fig.7. “Historia de la arquitectura moderna”, Bruno Zevi. Poseidón, portada.

11. ZEVI, Bruno. “Historia de la arquitectura moderna”, Bruno Zevi. Poseidón.

juzgan, utilizando sus propios y legítimos prejuicios; pero, ¿con qué criterio?, ¿con qué propósito cuando este falta? Utilizar nuevos métodos y nuevas herramientas, el proyecto, por ejemplo, y no la historia entre ellos aclara porque se puede comprender el presente por muy cambiante que sea.

Los resultados de esa posición equidistante producen anécdotas de mayor perplejidad, Curtis considera una obra maestra el Museo de Arte Kimbell, Tafuri adoraba la arquitectura de Paul Rudolph..., y lo mismo que Voltaire consideraba a Shakespeare un escritor vulgar y bárbaro o Hegel despreciaba la música de Bach, Watkin propone un retorno postmodernista al pasado a través del pastiche. En otros campos, críticos musicales y literarios reconocidos, como Alessandro Baricco, suponen que sólo es bueno, en música, lo que aclama el público, Puccini, Mahler, porque lo que se espera de una obra de arte viene producido por la “expectación y la sorpresa” por lo que la mayoría tiende a asimilar acríticamente lo que no deja de ser sino el anonadamiento ante acumulación de expectativas que se abre finalmente a la sorpresa del público o a la irrupción momentánea de la moda.

Afrontar desde la producción de arquitectura y desde la experiencia de los usuarios de ella, una posición de rigor empieza por conocer con antelación las claves del lenguaje arquitectónico. Si se da por válido solo uno canónico es posible que el público no esté de acuerdo con él y haga su valoración desde otros puntos de vista. La obligación de la crítica es no caer en ninguna de esas tentaciones y, probablemente, la de los arquitectos es el de utilizar un lenguaje crítico de valores de la acción y las estrategias de proyecto que transmitan unas claves de entendimiento, no de estupefacción. Para conseguirlo, quizá sea imprescindible hacer concordar los términos y procedimientos de los procesos para concebir la arquitectura. Es una cuestión que si ahora parece imposible es únicamente porque se encuentra sin explorar desde el punto de vista de una objetividad relativa, de una observación que se mueve con el objeto y lo pone en escala con otras variables del entorno.

Explorar las variables del entorno es una tarea recurrente cuando faltan criterios y legitimidades, o los que se usan generalmente están muy desgastados. Exactamente porque al cuestionar los criterios, se establece la posibilidad de re-estudiar los lenguajes que ya no son únicos, sino diversos y los códigos abiertos, a la vez que se plantean las rupturas o desequilibrios de balances comúnmente asumidos o dudosamente aceptables.

12. CURTIS, W. *Ibid.* Pág. 617.

Nos ocupamos brevemente del discurso pacificador o incluyente de Curtis. En el fondo de esta actitud, si se debiera poner en cuestión el discurso de William Curtis es, también, por ser demasiado equidistante. Señalar claramente que los puntos débiles se encuentran en el balanceo de sus ingredientes. “Ha de encontrarse un balance entre innovación y formas heredadas, entre valores arquitectónicos y el papel social de los edificios.” “... Alrededor de los temas abiertos como la transformación del pasado, la lectura del contexto, la interpretación de la identidad cultural, el significado de la fragmentación, la expresión de la tecnología, la abstracción de la topografía, o la proyección de diferentes ideales de modernidad”¹². El balance entre tradición y actualidad, papel social y cultural, formas del contexto o la topografía no es objetivable sin una pulsión contemporánea de la manera de entender el proyecto que suele caracterizarse por una inequívoca y arriesgada toma de postura y no por un equilibrio mayestático que presupone un orden particular o universal.

El equilibrio de ese balance resulta inaceptable en un contexto de cambio dinámico e innovación de las formas de la arquitectura. Las preguntas no están bien hechas y están mal contestadas las respuestas. ¿Por qué tiene que haber un equilibrio entre los valores arquitectónicos y el papel social de los edificios? ¿Por qué no puede ser ajena la obra al autor, y sus repercusiones o consecuencias separadas de su valor intrínseco a priori? ¿Qué significan, en el mundo global, los grandes temas enunciados, como la transformación del pasado, la identidad cultural, el significado de la fragmentación, la expresión de la tecnología, la abstracción de la topografía o el proyecto de diferentes ideales de modernidad? Para muchos arquitectos actuales no significan casi nada de lo que Curtis sugiere; por parte del crítico apenas

son una justificación de lo incomprensión de los fenómenos de turbulencia del presente, sobre todo si están basados en prejuicios contrastados con una realidad diferente a la imaginada desde supuestos no actuales. Volvemos a una relatividad dinámica, es decir, si no se mueven los puntos de vista a la vez que la acción de proyecto que se observa, es difícil entender lo que se mira.

En el contexto de la turbulencia, la conclusión de Watkin acerca del “zeitgeist” menosprecia la innovación producida por el cambio cultural y la atempera a una falsa reconciliación con valores dudosos del pasado y de las tradiciones artísticas poco o nada fundadas en certezas arquitectónicas. Su sentido de la genialidad y del “espíritu de los tiempos” no existe más que en su imaginación. Por otro lado, menoscabar el genio individual o la importancia de la tradición artística y su influencia en la arquitectura no tiene sentido; aunque sean dos factores que hoy están sobrevalorados, hasta cuando se discute la individualidad o la importancia de la tradición en arte, se entrelazan con la innovación arquitectónica del siglo XX. Incluso si se está en contra de los fenómenos individuales o geniales, los elementos de análisis de algunas obras y proyectos deben constituir un discurso que debe tener su contenido crítico actualizado y no basarse en aproximaciones banales o, particularmente, morales ¹³.

13. WATKIN, David. *Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory in the Gothic Revival to the Modern Movement*, Clarendon Press, Oxford, 1977.

Por tanto, la manera de Watkin, Curtis y otros, de entender la arquitectura como un balance ético y artístico entre tradición y novedad, ha tenido como resultado un desprestigio de la crítica parejo a un rechazo entre los arquitectos formuladores de teoría. Tal vez ha sido la causa de que, fuera del ámbito de la formación académica convencional, - que produce la esquizofrenia entre lo que se sigue impartiendo convencionalmente en las escuelas como teoría e historia, y lo que se aprende de los medios y de los escritos de los arquitectos con obra publicada - lo que haya es un vacío teórico que se muestra en un gran abanico de manifiestos de la razón cínica y en otras expresivas aportaciones de lo informe, lo indeterminado, lo caótico o lo fortuito. Una eclosión de lo mercantil o lo banal que, paradójicamente pocos se atreverían a no incluir como arquitectura, a pesar de que determinados proyectos no cupieran en los moldes prefijados por la historia o las historias. Estas, por otro lado, tienden a converger con la crítica en cuanto que son lecturas monocordes de una realidad mucho más rica y diversa que no se acierta a explicar.

La realidad, mucho más compleja e inexplicada es visible en los proyectos actuales, que no tienen historia acomodada y solo se sostienen en teoría escasa o fragmentaria y en crítica expresada a través de sus postulados conceptuales y materiales (o contruidos). Una teoría que ya no se atiene a los códigos fuente de la tradición más que en una parte genérica o genética, si se quiere. Los parentescos parecen ser mucho más lejanos, además, cuanto más se disocia la historia militante del Movimiento Moderno y la de su mito y cuando se analizan las obras y sus contextos desde otras visiones y variables. Para ese análisis es necesaria la utilización de formulaciones nuevas, releendo de nuevo la narración crítica que ha sido base de muchas posiciones subjetivas; discutiendo los principios caducados o inestables. De otra parte, quedan por analizar los proyectos o arquitectos menos valorados, o menos referenciados en épocas anteriores; y también, épocas concretas de arquitectos que no se han entendido desde la ortodoxia. Falta ver qué ha ocurrido en aquellos escenarios y obras en los que no se han empleado los materiales y técnicas homologados por la tradición de hormigón, vidrio y acero y cuáles son los efectos del uso de nuevas técnicas constructivas, que corresponden a una nueva mirada sobre las cosas y las ideas; mirada o miradas difíciles de haber tenido en el siglo pasado, ahora que se ha producido la mayor revolución científico-técnica de la humanidad y el mayor cambio en la arquitectura, que dispone de una panoplia de nuevas posibilidades, en materiales y productos, sin precedentes históricos.

Volviendo al trabajo del autor individual, desde Le Corbusier, y antes en la trayectoria de otros maestros, hay que precisar con mucho cuidado los términos de lo que significa la individualidad contemporánea en el trabajo de investigación arquitectónica. Ahora los autores de arquitectura son mucho más en calidad y cantidad que antes, porque se han multiplicado en todo el mundo. A la vez de ejercer de críticos, y elaboradores de instrumentos de teoría; sus

elementos de indagación teórica e interpretación a través de la experiencia tentativa del proyecto son imposibles de sustituir en el mundo contemporáneo. Es difícil suplantarlos por alguna suerte de leyes de equilibrio, o balance abstracto, como los que representan Curtis o Watkin en dos extremos. Más difícil todavía es partir de posicionamientos previos como estos de la equidistancia tradición/innovación, o de tomas de postura moralista o apriorística acerca de lo que es o no aceptable en arte o arquitectura.

Los autores de arquitectura construyen discursos críticos y teóricos con sus proyectos, pero también a través de la enseñanza, de los debates, de los escritos y de los concursos o la obra no ejecutada. El público, a su vez, tiene formas privilegiadas de participación en expresiones paralelas, en las versiones mediáticas, las efímeras instalaciones, los montajes audiovisuales o electrónicos y las literaturas o narraciones que explican, justifican o promueven su difusión como mensajes de ideas generadoras de formas en el mundo de la cultura general y la arquitectura. A pesar de la complejidad, la crítica no es un empeño imposible, sino una necesidad objetiva, demandada a la vez por los autores y por el público, como una forma de conocimiento; ajena y externa a los balances previos y las antiguas dualidades o combinaciones binarias, “forma-función” y otras maneras de interpretación ya superadas.

El quiebro de la tradición moderna. Nuevas maneras de mirar. Nuevas formas de usar la tradición.

Tenemos, pues, objeciones a las claves y a las metodologías de análisis crítico. Discutir la existencia de una tradición única, - que excluye el organicismo, el expresionismo y otras manifestaciones de la arquitectura, que no se consideran tradicionales -, además de restablecer un marco de objetivación, supone abrir las puertas al campo del pensamiento no dominante. Considerar dominante una tradición como hace Curtis cuando plantea que “el Movimiento Moderno ha llegado a ser la tradición dominante de nuestro tiempo”, implica declarar una guerra encubierta a lo ignorado o lo nuevo. Aparte de que no sea una actitud científica porque el Movimiento Moderno bebe sus fuentes de distintas y contradictorias tradiciones y, en consecuencia, no constituye un elemento unívoco de creación de teoría, ese punto de partida supone excluir otras tradiciones no contempladas en sus límites culturales. Pero, por encima de estas consideraciones, sobre todo, implica eludir el problema de la emoción de lo inexplicable. Aquello que a pesar de todo se puede disfrutar aunque se separe del modelo tradicional establecido. Curtis dice que la historia del pasado reciente y “la verdadera configuración de la historia emergerá por sí misma de alguna manera”. Volviendo momentáneamente a H.G. Gadamer, comprobamos que dice cosas verdaderamente subjetivas por su carácter revisionista o su equilibrismo crítico “[las artes plásticas, la poesía]... ¿Que representan o qué tradición histórica reflejan? O bien: ¿qué sabía el artista sobre su “materia”, o qué había leído el poeta, qué fuentes utilizó? ¿conoció o no a tal o cual modelo? ¡Esto sí que es ciencia! Ahora bien, si el resultado es que ya no sabemos si algo es o no poesía, eso significa en mi opinión que hemos hecho un mal uso de la ciencia. El resultado podrá interesar al historiador o al sociólogo, y con toda razón, aunque se trate de objetos industriales o de kitsch. Todo eso puede ser útil, como cualquier saber¹⁴.

14. GADAMER, Hans-Georg. “Acotaciones hermenéuticas”. Editorial Trotta, S.A. Madrid 2002.p.177.

En el discurso de Curtis se introduce sesgadamente un elemento de “orden” dominante bastante parecido al de Gadamer y muy discutible por excluyente. En el fondo, confundir poesía y ciencia supone anudar una losa a la capacidad crítica de discernir los elementos poéticos del pensamiento científico y al revés, utilizar la metafísica como ciencia oculta significa deslindar los campos mediante procedimientos inaccesibles que están al alcance de los que conocen o comparten un código cifrado y no tanto una experiencia tectónica y, en definitiva, física. Pero W. Curtis insiste. La tradición no es monolítica o estática, simplemente dominante. Mientras el discurso crítico oficial evita pronunciarse sobre los nuevos fenómenos, mantiene puntos de vista claramente excluyentes, como la declaración siguiente de W.Curtis, que implica su propia contestación en términos dialécticos: “Para bien o para mal, el Movimiento Moderno ha llegado a ser la tradición dominante en nuestro tiempo. Pero esta

tradición no es ni monolítica, ni estática.”¹⁵.

15. CURTIS, William. *“Modern Architecture since 1900”*. Phaidon. London. 1996. P. 687. T.A.

Faltaría más. Sin embargo, el argumento de que el Movimiento Moderno, para bien o para mal es la tradición dominante o canónica de “nuestro tiempo” ha calado hondo en la versión secuencial del tiempo de la postmodernidad divide en dos, a nuestro juicio, la posición de la opinión especializada ante la arquitectura. Parafraseando a C. Alexander, “la ciudad no es un árbol”, “la ciencia no es un árbol”, “la arquitectura no es un árbol”. Pues aunque no sea monolítica o estática, la tradición no es tampoco única, ni es el tronco del que fluyen todas las ramas, por muy distintas que sean. Ni “nuestro tiempo” como tal es una categoría estática, ni se puede monopolizar desde un orden o un código en exclusiva.

En el recorrido que venimos haciendo por las corrientes principales de la crítica del siglo pasado, esta es otra de las claves de la insatisfacción crítica con la crítica del Movimiento Moderno. A principios del siglo XXI todavía se sigue pensando en términos de tradición troncal y manteniendo que no ha existido ningún proyecto de modernidad ajeno a la tradición, o más aún al clasicismo sobrevenido de ella. De manera que lo que no es tradición de la herencia clásica infringe los códigos aceptados de la crítica y la historiografía y de su confundida mixtificación; a pesar de que esta no es en sino la impostación de una tradición canónica del Movimiento Moderno entendido como un nuevo clasicismo. O como un malo e indisimulado estímulo al plagio de formas nuevas para construir un nuevo lenguaje “clásico”.

El debate entre código y mixtificación, opera entre los que consideran que el Movimiento Moderno es una nueva dimensión académica contra la que hay que rebelarse y las de los que opinan que sus vertientes son abiertas a muchas sensibilidades implícitas en el propio concepto de ruptura con la tradición academicista y el abrazo de los clásicos griegos y romanos de la arquitectura. Y esa dualidad afecta fenómenos de ajuste de cuentas con los mitos, como los que empiezan a verse en los años noventa (entre otros en el minimalismo de Herzog y De Meuron). Algunos todavía se aferran a la ortodoxia moderna como tabla de salvación frente a la obligación ética de repensar innovadoramente la arquitectura en el nuevo contexto de crisis... como si no hubiesen sucedido desde principios del siglo XX el conjunto de desmoronamientos y quiebras que alumbraron los conceptos arquitectónicos, culturales y las nociones científicas o filosóficas hoy en cuestión. Especialmente las que se refieren a las variables de las cambiantes maneras de entender las dimensiones espacio-temporales, que manejamos acriticamente desde los setenta hasta nuestros días.

Ya se ha comentado antes que Abalos y Herreros en su libro “Técnica y Arquitectura en la ciudad contemporánea”, mencionan cómo en la época posterior a la Segunda Guerra mundial, varios pensadores desde distintas disciplinas empiezan a cuestionar el sentido del mito de la modernidad y, en consecuencia, de la historia o de su representación narrativa, en paralelo a la noción de progreso y a una reflexión general sobre los itinerarios de la humanidad tras los dos conflictos mundiales. De entre ellos, Abalos y Herreros destacan a Ramoneda por una frase clarividente que explica un profundo punto de inflexión acerca del pensamiento del presente: “Josep Ramoneda propone el presente como único argumento homologado en este contexto para la construcción de un pensamiento contemporáneo”¹⁶.

16. ABALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. Cita en *“Técnica y Arquitectura en la ciudad contemporánea”*. Nerea. Madrid. 1992.

Desde la arquitectura hemos asumido una herencia fechada de lo clásico, ejercitando el papel de la Academia, para delimitar una vanguardia que decidió cuando fue el comienzo desde cero y luego puso fechas al origen a su evolución como si fuera posible decretar lo nuevo, fecharlo y criticarlo al mismo tiempo. Y al final de su periplo, algunos arquitectos han decretado la defunción de lo moderno, por el mismo procedimiento de datación acrítica y voluntarista.

El recelo hacia esa manera de establecer el procedimiento de la crítica es razonable. El Movimiento Moderno se identifica con la arquitectura moderna y de ella, con la racional en exclusiva. Leonardo Benevolo ha dejado un epitafio - en apariencia de aforismo inapelable - en su “Introduzione all’architettura”, que reza así: “En ese sentido la arquitectura no puede dejar de ser arquitectura racional”. Una apreciación que tiene muchos flancos abiertos en la segunda

17. BENEVOLO, Leonardo.
"Introduzione all'architettura".
Editorial Laterza. Roma-Bari, 1977.
P.274. T.A.

mitad del siglo, pero que, en lo esencial, se mantiene como una constante que resurge periódicamente en la nostalgia increíble de lo moderno que la crisis de la modernidad suscita y retroalimenta. La frase resuena en el momento de mayor influencia de la arquitectura italiana, pero ya no cuenta con el apoyo de una realidad unívoca, ni una élite profesional homogénea, ni una opinión pública convencida. "In questo senso l'architettura moderna non può cessare di essere architettura razionale". Cuando leemos hoy estas palabras, casi parece que lo ocurrido, en sentido contrario, es que la arquitectura moderna ha dejado de ser racional, o que lo racional en arquitectura ha dejado ya de ser moderno. Leonardo Benevolo plantea, por supuesto en términos de dilema, una racionalidad limitada o su ausencia¹⁷.

18. CURTIS W, *Opus cit*, P.689. En
adelante, todas las traducciones de textos
son del autor de la tesis.

La racionalidad se entiende como totalidad. William Curtis ahonda en la misma percepción describiendo esta posición con profunda elocuencia. Formas... basadas en principios, que evitan ...la arbitrariedad,el edificio "auténtico" trasciende la convención en que es concebido: "La autenticidad sugiere lo genuino y honesto, lo opuesto a la falsificación. Implica formas basadas en principios, formas que evitan arbitrariedad y que son apropiadas en un número de niveles." De esta manera simplista y categórica así traslada un concepto subjetivo al ámbito objetivo y formal de lo indiscernible como "auténtico", "genuino" y "honesto". ¿Un submarino es auténtico si cumple determinados requisitos? Puede que sí, pero la arquitectura depende de otros factores, no es un producto, ni un aparato de vivir la autenticidad. Pocas de las mejores obras del siglo XXI pasarían por un filtro basado en estas condiciones impostadas a la fuerza como dogmas¹⁸.

En estas palabras están muchas de las cuestiones de criterio que, ("para bien o para mal"), han perdido vigencia y es forzoso hacer el esfuerzo mental de que este no es un método validante de la crítica actual porque la "jerarquía de las intenciones" y la "inevitabilidad natural" de las soluciones o la "imagen dominante", no solo han dejado de ser preocupación principal de los proyectos más avanzados, sino que son, en suma objetos despreciados por las "formas animadas" inventadas por los actuales creadores. En estas palabras hay paradojas insalvables: "Tanto si usa pilotis o estribos, rectángulos o curves, el edificio auténtico trasciende la convención en la cual fue concebido Posee una sublime unidad subsumiendo parte y todo, revelando aspectos diferentes de una imagen dominante, y sugiriendo un carácter de casi inevitabilidad natural. A través de una abstracción natural, sus materiales, detalles, espacios y formas revelan la jerarquía de las intenciones. Nunca es meramente una solución estructural racional, ni simplemente un elegante juego con formas sino una corporeización de una visión social, una interpretación intuitiva de una institución humana, una clase de idealización. Sus formas pueden ser conformes a las regulaciones de un período, un estilo o una tipología edificatoria, pero el trabajo auténtico reducirá lo acostumbrado para revelar nuevas formas de significación." En el fondo de estas observaciones de Curtis están muchas de las claves de la trascendencia inmanente de esa especie de determinismo inapelable de Benévolo sobre lo racional.

En nuestra lectura, además de constituir - con pocas palabras clave- un tratado de subjetivismo, las apreciaciones idealistas de Curtis están también subsumidas en opiniones muy caducas sobre las partes y el todo, la inevitabilidad y la imagen dominante. Tal vez los asuntos que los autores más conscientes menosprecian de la crítica cuando ésta todavía intenta recurrir a metáforas creyentes en la razón abstracta de la lógica constructiva, justo cuando se constata que ya hace tiempo quedó superada por planteamientos mucho más complejos.

19. Ver *El Croquis* n°s 118 y 119

Aunque se usen rectángulos o curvas, el edificio "auténtico", la obra "auténtica" revela nuevos niveles de significación, dice Curtis, presuponiendo una interpretación unitaria de valores y visiones sociales incluso de la "institución humana". El mismo Curtis se contradice después, en su propio reduccionismo cuando habla de la reciente arquitectura española y del proceso de "idear un nuevo orden para cada nuevo proyecto"¹⁹.

Ni ese perfil totémico y patriarcal de lo unitario, ni los valores y visiones sociales son

elementos centrales para entender la sociedad contemporánea, ni son tampoco referentes posibles para nuevas percepciones de la arquitectura abierta a lo aleatorio o frágil en las afueras de la racionalidad exclusivista. No encajan esos valores o visiones en la ciudad; y en modo alguno, además, con la imaginativa propuesta de la ciudad abierta tomada como correlato de la sociedad abierta defendida por K. Popper, como utopía liberal frente al totalitarismo. No se ajustan al perfil de la ciudad moderna y mucho menos al de la arquitectura definida como contemporánea. Esta no es incompatible o ajena a procesos de indeterminación, agregación, superposición o encadenamiento. Si acaso es “genérica”, no por abstracta, sino por superimposición de la desmesura como canon. Al menos así entiende Koolhaas ese delirio de la ciudad moderna, a pesar de que es uno de sus más acérrimos defensores frente a los críticos conservadores o clásicos.

La ciudad y la arquitectura escenarios espaciales de la crítica.

La ciudad acoge hoy, en nuevas condiciones, las nuevas expectativas e intereses de la arquitectura, sus claves y métodos y, entre ellos, un renovado interés por la naturaleza artificial y la asimilación de la arquitectura urbana en su entorno. En uno de los libros clave de la arquitectura del siglo XX, “Saber ver la arquitectura” Bruno Zevi decía que existía entonces desinterés por la arquitectura. “En el pantano del actual desinterés por la arquitectura, una crítica moderna debe suscitar intereses vitales, con la conciencia de ser, para los edificios y su valoración, algo tan esencial como lo es la interpretación orquestal frente a una partitura”²⁰. La mera afirmación de que hay desinterés por la arquitectura habría de ser muy matizada en nuestro tiempo. Quizá exista tal interés por la arquitectura que se haya mediatizado su disfrute. Pero si hay algo cierto es que la crítica moderna no ha suscitado intereses vitales de una sociedad que sí está interesada por la arquitectura. Más bien la sociedad, la ciudad contemporánea ha sido un abrigo de conformismos con las situaciones heredadas, al menos de las heredadas como patrimonio de lo moderno en arquitectura y, en cambio, preocupada con los fenómenos de los problemas urbanos, la sociedad no se ha separado de los intereses vitales, de los compromisos reales con la situación verdaderamente existente.

En el mismo texto, parece contradecirse B. Zevi, unas líneas más adelante, cuando afirma que la arquitectura está demasiado ligada a la vida. “La arquitectura está demasiado ligada a la vida, para que sus prejuicios no se reflejen directamente sobre la vida: las perspectivas de la arquitectura, de su crítica, son las perspectivas de la comunidad moderna”²¹. Tal vez debiera estar más ligada a la vida y a las perspectivas de la comunidad de forma diferente a como él lo plantea; más separada de los prejuicios que Zevi enuncia a menudo, pero está cercana al debate urbano de las nuevas realidades arquitectónicas.

Los arquitectos contemporáneos han buscado otras percepciones y otras objetividades; no las han acomodado a la filosofía totalizadora del espíritu de los tiempos; incluso a pesar de que las desconexiones con la vida, las actitudes racionales, o deterministas, han dejado posiciones fijas en mucha de la obra moderna o en sus secuelas contemporáneas. A principios del siglo XXI en muchos arquitectos estas posiciones conviven - en su biografía - con una permanente evolución hacia los espacios de duda, en proyectos menos racionalistas, o más basadas en los ámbitos de la ironía, del prejuicio, la subjetividad, cuando no de la moda, o simplemente, del dinero. Dos categorías, la moda y el mercado, que han alcanzado un respeto que no tenían reconocido en los pioneros del Movimiento Moderno, ni en sus pilares fundacionales, ni en su desarrollo posterior. Aunque luego hayan sido esas categorías las que han influenciado el “reconocido prestigio” o la fama como mediación social cultural o como mediación ante el mercado.

Los maestros consagrados de la crítica, aquellos que alumbraron la comprensión del espacio moderno en arquitectura, los historiadores arquitectos y críticos orillaron el riesgo de fijarse en lo subjetivo, los prejuicios, lo irracional, lo incierto. La frase de Zevi es, así pues, contradictoriamente actual, pues la arquitectura hoy representa más para la vida y para la

20. ZEVI, Bruno. “Saber ver la arquitectura”. Poseidón. Barcelona. 1951-1991. P.159.

21. ZEVI, Bruno “Saber ver la arquitectura”. Poseidón. Barcelona. 1951-1991. P.159.

convivencia en paz que muchos de otros factores integrales de los que constituyen el armazón de los derechos humanos. En la arquitectura contemporánea no solo se reconstruye la vida sino, además, una forma de vida artificial, ya que casi todas las técnicas de la narración literaria (y hasta cinematográfica) se aplican a sus propuestas sobre obras edificadas o se trasponen modelos del arte o de la ciencia, en busca de nuevos lenguajes vitales. En el repertorio de algunas obras contemporáneas faltan solo algunos de los epígonos literarios o científicos de más difícil traslado, como el “dirty realism” o las propuestas más delirantes de la “ciencia ficción”. Aunque cabe pensar, no obstante, que hay algo de realismo sucio en algunas propuestas virtuales de fragmentos de obras de arquitectura y de proyectos, que se venden por la red como en un supermercado gigante. Incluso hay obras que se aprecian por su falta de acabado o su acabado “descuidado” en texturas y materiales que ya no quieren ser homogéneos, compactos y terminados bajo la pretensión de la modernidad industrial. Pervirtiendo con ilimitadas mezclas la abstracción precisa de las formas “genuinas” de Curtis, se pueden comprobar esas tendencias en algunas obras y autores, por ejemplo, el Museo Kiasma de Steven Holl y algunos proyectos van a contracorriente del “high-tech”, o discuten formas puras con formas disfrazadas o con formas puras manipuladas por el arquitecto, como parece ser el caso de la obra de S. Calatrava.

El acabado artesanal, o descuidado en apariencia, en arquitectura es como los cortes de pelo informales o las gominas imposibles. Construir una película de Quentin Tarantino es ostensiblemente más sencillo que hacer un edificio a su estilo cinematográfico crecientemente “gore”. Si se pudiera subordinar el misterio y la imaginación a los trucos del artificio cinematográfico, la arquitectura perdería su materia generativa; hacer “realismo” es más simple, en literatura o en artes plásticas. Moneo, al analizar la obra de Koolhaas, lo califica de arquitecto realista porque se atiene a las lógicas reales de la ciudad y, en consecuencia, a las influencias inexorables del mercado. En arquitectura, toda experiencia conlleva una especie de reconocimiento de la hipoteca social hacia el territorio constructivo que se explora, pero no es tanto una intuición o institución social. El juego de elementos está limitado por muchas variables. Por eso sucede que la pretensión de informalidad en arquitectura, o la formalización extrema de los edificios no es ya una quimera, sino un proceso, incomprendido las más de las veces por los críticos. En arquitectura, lo fácil no es fácil de hacer; lo fácil de imaginar es complicadísimo de construir. Aunque la tecnología se revista de justificaciones, las soluciones más alambicadas son desproporcionadamente caras, anti-ecológicas, despilfarradoras. Esto se olvida cuando lo que se hace interesante es resaltar el prestigio o la proyección social del edificio por encima de otras cosas, tal vez sea eso lo que se confunde en las apreciaciones de Zevi sobre los intereses vitales o en las de Curtis sobre la corporeización social. Una prueba de esto último se encuentra en el hecho de que la edificación rutinaria de las ciudades, en sus tipologías habituales, ya no responde a las exigencias del pasado; ni siquiera cuando lo repite tratando de emular imágenes de novedad, eludiendo lo nuevo para consolidar un valor de consumo ya contrastado. Ni siquiera la arquitectura comercial puede alejarse de algunas convenciones de modernidad tecnológica, pero hasta en la invención menos arriesgada existen fronteras a cruzar que en otras artes se saltan sin cuidado.

Pensar artísticamente la arquitectura ha sido una constante a lo largo de la historia. Aunque Antonio Miranda sostiene que desde 1.870, tras el Palacio de Cristal de Paxton ya no cabe creer que la arquitectura es así, la tecnología es capaz de revestirse de formas constructivas que deben al arte o a la forma de pensar el arte- mucha de su evocación (algunos edificios manifiestan la deuda con nombres y apellidos concretos). Esa línea de transferencia constante mediante el procedimiento de imitar los procedimientos del arte con la arquitectura no está justificada, ni siquiera consolidada o generalizada. La constatación del dicho de Oscar Wilde de que “la naturaleza imita al arte” y la tentación de confundir la naturaleza con el arte es una tendencia que desmiente aquella otra afirmación sarcástica de Wilde, de que lo bueno de la tentación “es caer en ella”. Si el análisis de la tentación artística se propusiera sobre algunos arquetipos o protoedificios del siglo XX el resultado sería, - por concluir con el escritor británico -, una muestra definitiva del acierto del peculiar modelo de transferencia percibido en su ensayo “La decadencia de la mentira”.

La sincera elocuencia de los arquitectos que afrontan la tentación de suplantar la naturaleza por el artificio cruzando los campos ambiguos del arte, fue bendecida por Venturi y Scott Brown que apostaron por nuevos modos de pensar el arte de la arquitectura mediante lenguajes actuales, pero esa manera de aprender de la realidad tampoco se reparte por igual. Si el presupuesto baja o la repercusión en bienestar social es mayor, se dispone de menos margen para experimentos. Y eso siempre ha sido así, aunque la opulencia de hoy no tiene, relativamente, tantas limitaciones como la del pasado. Claro que el argumento se puede decir a la inversa. La arquitectura no tiene por qué asumir reglas que otras disciplinas, como la cirugía plástica o la biotecnología no parecen tener. El discurso dominante de la élite mediática mundial de los arquitectos no tiene por norma ni costumbre ahora la de hacer caso a otros requerimientos que no sean los de su íntimo impulso proyectual, soportado en la figuración de la naturaleza y, en parte, en la imitación del arte a través de los procedimientos constructivos más audaces. La obra de un determinado arquitecto, según estos nuevos principios, no debe limitarse bajo ningún paradigma lingüístico, ideológico o funcional que supedita el de su propia e belleza interna, si es que esta existe; o a su resplandor externo o simbólico, si es que lo posee.

El resultado de esta mezcla de tentaciones y enmascaramientos es la escisión brutal entre las arquitecturas cultas y la mayoría de la construcción anónima y masificada. De esa escisión participan, tanto las de mayor adecuación funcional por ejemplo, un auditorio de perfecta sonoridad interior y escasa pretensión de imagen externa como el Auditorio de Madrid de J.M. García de Paredes - como las de mayor contenido simbólico, aunque sean perfectamente cuestionables. Las Torres Kio, mediante una forma externa que no tiene que ver con ninguna génesis estructural -, alcanzan un plano simbólico alejado de la construcción, que produce la ruptura de su forma con la edificación “sin más”, que es, desgraciadamente, la más numerosa. La capacidad de la industria de la construcción y el desarrollo económico han permitido cotas de producción constructiva masiva y, a veces, edificación desgraciadamente infame, solo previsibles después de la gran expansión urbana y metropolitana del mundo en los años noventa.

En ese período de crecimiento, las ciudades han crecido superando todas las tasas previstas para sus áreas metropolitanas. Las megaciudades crecen sin freno. Más arquitectura de calidad se hace y difunde en todo el mundo, pero, en paralelo, crece sin freno la destrucción de habitats junto al deterioro de los centros, la degradación de las periferias y el hacinamiento en infraviviendas de millones de seres humanos de todas las regiones. A pesar de que es constatable el desequilibrio entre la arquitectura de las élites de los países desarrollados y la falta de arquitectura de la mayoría de los edificios del resto del mundo, si se agrupan las categorías separables y diferenciadas -rechazadas o alabadas por los críticos (o silenciadas)-, casi todas las variantes conviven en muchos lugares. A escasas distancias entre sí, en barrios, periferias y conurbaciones, donde el alojamiento de cualquier clase ya es un privilegio y las mínimas condiciones de los servicios urbanos son un milagro, la arquitectura enseña sus caras más opuestas.

La crítica, por lo general, aplaude y analiza la superestructura cultural de la arquitectura de autor y la pone como emblema de un mundo ficticio aunque influyente, en el que una gran parte de los usuarios, políticos y arquitectos deja de pensar en términos sociales. Debido a esta propensión, resulta llamativo el progresivo demérito de la contribución a la creación de hábitat, y la tendencia idealista del Movimiento Moderno a proponer e identificar alternativas de vida a la humanidad futura se considera anticuada, lo que demuestra que la historia recurre siempre a los pasos adelante y atrás. Ahora se hace gala de un cinismo artístico, que no oculta la despreocupación de lo que ocurra con el resto del hábitat humano, fenómeno al que la crítica es ajena, o del que es testigo como simple observadora. Los presupuestos son astronómicos en materiales y procedimientos. El despilfarro de medios corre parejo con la opulencia de lenguajes. La arquitectura contemporánea sirve más que nunca como representación de poderes complejos, que escapan del modelo unipersonal de los mecenas clásicos y se sostiene



Fig. 8. "Cuarta Gracia", Liverpool. Will Alsop



Fig. 9. Apartamentos, Saint Moritz. Norman Foster.

a menudo sobre la mera especulación inmobiliaria, tan reconocida como poco denunciada. El artista, y más si se trata de un arquitecto "mediático" se debe a sus patrocinadores, y se desenvuelve entre el quieto autismo de sus obras más audaces y el reflejo que desprenden. El resultado visible es el de una mínima parte de la sociedad seduciendo a la mayoría, con fuegos de artificio arquitectónico revestidos de la ideología egoísta e insolidaria, con la ciudad y los ciudadanos, de la obra individual y su justificación unívocamente promovida por los medios. Lo extraño no es que igual pase con las carreteras, los puentes, las presas o las estaciones de ferrocarril, como antes con las obras de teatro, la música, el cine o la pintura. Al final de siglo el significado se enseorea de lo construido, más que en otras épocas de la historia, al precio estético y económico que sea, al servicio del símbolo y el cliente, de su imagen física o virtual, sin que la crítica mencione alguna consideración más allá de lo meramente testimonial.

Los arquitectos también sufren de este síndrome de individualismo irresponsable o frívolo. Empiezan a volver a imaginar casas con ruedas, torres de Babel inclinadas o indefinidas hacia el cielo, formas alambicadas, surrealistas o grotescas (Fig. 8), edificaciones sobre el mar, bajo el suelo, o suspendidas de algún punto incierto. (Fig. 9). No es una novedad, pero los que antes imaginaban eran futuros colectivos, ahora, en cambio proyectan artefactos con sello artístico. Especialmente en los casos de proyectos de masificados complejos polivalentes, para el turismo, el consumo o los servicios. O cuando proponen sutiles soluciones, cuya lírica está por encima del respeto a cualquier clase de razón constructiva. A la arquitectura, tal como se concebía tradicionalmente, se le exigían unos requisitos materiales de mucha eficacia, por muy renovados que fueran los elementos de composición y lenguaje. Hoy se le exigen menos condicionantes tectónicos y más juegos formales.

La búsqueda de la forma es tan intensa como en el pasado, pero los recursos más delirantes y la responsabilidad social meticulosamente evadida. Incluso mediante el revival, esa búsqueda de los apartados más desconocidos por las corrientes de vanguardia, desde los años cincuenta hasta hoy. La descontextualización social es una constante, aunque las obras teóricas de arquitectos contemporáneos no paran de rehacer el bagaje teórico de sus piezas construidas en torno a las consecuencias sociales y ambientales en la medida en que la crítica contemporánea rechaza enfrentarse con esos planteamientos de forma que, trascendiendo el mundo de la arquitectura puedan afectar a la colectividad, desconociendo universos de análisis distintos a los configurados hasta ahora. Esto es, de alguna manera existe un conformismo separado de la objetividad de la arquitectura para ser analizada en el contexto social, lo que produce un autismo adaptado a su propia medida, para la propia supervivencia mediática, más allá de las funciones sociales que se reconocen a la arquitectura aunque la deslignen de los fines revolucionarios que le asignaba el Movimiento Moderno.

22. JENCKS, Charles. "Theories and manifestoes on Modern architecture"

Desconocer estas circunstancias sociales o contextuales, - aunque sea a la escala pequeña de una realidad limitada - o menospreciarlas a menudo le hace un flaco favor a la crítica. Es sintomático el carácter desacralizador del texto de Charles Jencks, "Theories and manifestoes on Modern architecture", ya que incluye una serie de opiniones contradictorias y algunas anotaciones verdaderamente llamativas sobre algunos de los textos vertebrales del análisis arquitectónico de la segunda mitad del siglo XX²². Parece como si lo que no fuera serio, grave o justificable (la humanidad, los valores el medio ambiente) estuviera sujeto a deslegitimación pero, al mismo tiempo, hace una disección compilatoria y epidérmica, pero a la vez fresca y desprejuiciada sobre la voluminosa cantera de ensayos y escritos sobre la base de la ideología y la práctica de la arquitectura en nuestro tiempo. Es el otro modelo de la crítica, en las antípodas de Zevi, Curtis, y otros críticos que repasaremos. El contenido de esta obra de compilación de C. Jencks revela un punto de vista especialmente orientado en una determinada dirección cuando da su versión o trata de recopilaciones a medio camino entre la autojustificación, la ironía y el cinismo sobre la finalidad última o la contumacia recurrente de los libros de teoría y crítica.

La crítica sistematizada.

Como acertadamente plantea Harry Francis Malgrave en el prólogo a la obra “Ensayos sobre cultura tectónica” de K. Frampton, probablemente, la ausencia de modelos menos fragmentarios para acometer tareas globales de crítica y teoría sirve para poner en evidencia también las revisiones de contenidos del pasado, con la consecuencia añadida de que al partir desde esa óptica parcial, suelen hacerse con un espíritu más conformista hacia la tradición que intentar el esfuerzo por esclarecer nuevos caminos. Estos se emprenden por los arquitectos sin apenas guías de viaje, luchando por establecer sus modelos en la práctica y careciendo del apoyo logístico de una investigación docente de estos problemas. El modelo fragmentario de Kenneth Frampton tiene un origen de sólida percepción del cambio y actúa como un indicador de la encrucijada en la que nos encontramos. Lo hace desde una posición de profundo conocimiento de la arquitectura y de sus componentes materiales y de representación, de sus formas y de sus procesos de construcción, sin la parafernalia idealista de W. Curtis.

Antonio Miranda en “Ni robot, ni bufón, Manual para la crítica de arquitectura”, hace lo contrario de los compiladores de la crítica fragmentaria. Se empeña en una disección acerca de la metodología mediante un “sistema” ordenado, una “estructura” de la crítica y sus modelos para ser leído como “totalidad”, es decir, aceptando de entrada el carácter “dogmático” en la búsqueda de verdades, sobre el que volveremos a su tiempo. El libro de Miranda tiene como grandes virtudes el aire y el rigor de la crítica clásica, la vigencia de los mitos modernos y la estructura formal del racionalismo, pero le falta el contraste con algunas otras miradas de interés sobre los ámbitos que más se ponen hoy en cuestión en el ámbito de la crítica de los proyectos actuales. El rigor intelectual es extremo, pues se incluye, en este texto una crítica del arquitecto Juan Remón a la metodología seguida por el autor. Y esa crítica de la crítica, se cuestiona que el signifiante de la arquitectura se constituya en método a través del análisis de Plantas, Alzados y Secciones, y se pone en cuestión que tal planteamiento se realice sobre la base, según Juan Remón, de las teorías estructuralistas de Saussure, los formalistas rusos de la postrevolución, el antropólogo Claude Lévi-Strauss, entre otros. La crítica de Miranda se mueve como un escalpelo que, en sus diferentes escalones de observación, organiza un sistema de aproximación analítica, valiosa pero difícilmente compaginable con la irreverencia que caracteriza nuestro tiempo pues, en su rigor, todavía se mantiene dignamente deudora de los principios del Movimiento Moderno²³.

23. MIRANDA, Antonio. “Ni robot ni bufón. Manual para la crítica de arquitectura”. Ediciones Cátedra. Madrid. 1999. p.487.

Aunque se reconozcan esas grandes dosis de rigor, la falta de reverencia de la crítica a algunos iconos actuales no encara el problema de que hay “formas” de arquitectura que ya no están, si se quiere decir así, hipotecadas por los dogmas de la modernidad canónica. Que esas formas se pueden analizar desde fuera de la culpa, desde el baremo de lo que se puede y se debe o no se debe hacer, o a qué cosas parecerse. Que pueden proponerse desde distintas culturas y convivir en una comunidad plural, pero que plantean cuestiones de fondo no del todo revisadas. La estructura, el ornamento, las envolventes, los continentes y los contenedores son hoy contruidos de forma distinta. Las nuevas miradas, los nuevos problemas, las nuevas actitudes ante las decisiones de proyecto son, por todo eso en general, todavía las menos evaluadas. Entre la crítica sistematizada y la crítica fragmentaria existe una disociación sin superar acerca de cuestiones fundamentales que se han puesto hace años en crisis.

Esas cuestiones de fondo no revisadas se mueven en la órbita de la destrucción de pares de valores antes tan omnipresente en sistemas binarios de interpretación. Como planteaba recientemente Emilio Tuñón, ya no hay coincidencia sobre “la supuesta coincidencia estructural entre forma y significado”, pues las experiencias individuales y universales han traído nuevas formas de memoria, de historia y de análisis. En este sentido, muchas correspondencias han ido perdiendo su planteamiento biunívoco y se abren a planteamientos de proyecto plurales en los que juegan variables distintas con intensidades dispares en función de condicionantes nuevos. Quedan por analizar el método y los procedimientos de la pluralidad fragmentaria, objeto de análisis global. La complejidad o la diversidad de las

culturas abre un nuevo campo a la crítica, que puede acabar revisando posiciones que hasta ahora han dejado al margen las maneras de mirar los rincones ocultos de la heterodoxia no estrictamente determinista o racional, pues en esos procesos abiertos se encontrarán probablemente más llaves de acceso y de comprensión de la nueva arquitectura.

Nuevas maneras de mirar.

Las posiciones defendidas por la mayoría de los autores de la crítica del final del siglo veinte vuelven a reclamar una cierta autonomía de la disciplina de la arquitectura para que pueda ser valorada conforme a sus propias reglas. En consecuencia, se proponen asuntos como la unicidad de la obra en torno a sus leyes internas, una determinada visión de la geometría como un corpus estático de permanente referencia, la ahistoricidad del tiempo y se dejan fuera nuevas relaciones y dimensiones que atienden a nuevos compromisos e hipotecas constructivas. Las circunstancias en que la crítica se produce conforme a un proceso relacionado directamente con la obra y los procedimientos en ella implicados a la hora de obtener una traducción excluyen y alteran la coincidencia estructural entre los procesos formales y los significados.

Lo que está ausente de esas miradas de vista cansada es el reconocimiento de los cambios instrumentales y el tipo nuevo de orden basado en la visión tridimensional que surge con fuerza tras la generalización del uso los ordenadores y la investigación en programas de investigación de procesos de arquitectura: Este cambio de escenario es visible no sólo en el campo de la edificación, sino en el ámbito del planeamiento integral del territorio, en acciones regionales o metropolitanas. El proceso de cambio de escenarios es patente en los últimos programas que mezclan funciones mediante recursos de información dirigidos desde la arquitectura. La arquitectura tiende a establecer una serie de “códigos fuentes”, esquemas, bocetos transformados en acción o procesos, que acaban por constituirse en elementos de ideación y composición muy ajenos a los que se vivieron en el siglo XX. A este panorama de crisis permanente entre unas y otras formas de entender el proyecto de arquitectura, se suman a menudo conflictos producidos por las tendencias que afloran aleatoriamente a partir de las diferentes formas mediante las que la cultura se pronuncia sobre la existencia o la alteración del lugar, la creación de diferentes geografías, topografías y topologías. La base de mucha teoría se concentra en la dialéctica de la construcción del artificio que suplanta la naturaleza, en sus condiciones y límites.

24. DE LANDA, Manuel. Trad. Miguel Barabona “Pasajes de Arquitectura y Crítica” n° 27. Madrid. 2001.

Para actualizar la reflexión en torno a los procesos de creación de límites y su inserción o deserción de los lugares se ha buscado el apoyo de la filosofía, alimentándose de textos de la filosofía francesa, en gran auge desde textos como “Diferencia y repetición”, abiertos y herméticos al mismo tiempo. Es el caso del siguiente párrafo, donde Deleuze “propone que pensar consiste no en resolver problemas como sugieren la mayoría de los tratamientos que se hacen de los diagramas y del razonamiento diagramático) sino por el contrario que dada la real (aunque virtual) existencia de problemas en el mundo, el verdadero pensamiento consiste en plantearlos, esto es en formular los problemas adecuados más que en resolverlos. Sólo a través del planteamiento hábil de problemas podremos comenzar a pensar diagramáticamente”²⁴. En esta y otras obras de Deleuze se expone una geometría y se mezclan, no siempre armoniosamente, los problemas a plantear con los de una nueva manera de pensar en la que la geometría es un diagrama generador de formas como una superficie activa en permanente cambio.

De forma consecuente con los objetivos de posicionarse ante la nueva arquitectura, Manuel de Landa ha explicado la relación de Deleuze con los diagramas y la génesis de la forma, cuestiones sobre las que se volverá más adelante. Ahora solo se trata de ilustrar con algún ejemplo, como este del “planteamiento hábil de los problemas”, de las nuevas formas de pensar este cambio de escenario. Se trata de visiones todo lo discutibles que se quiera pero nuevas, al fin, respecto de la “teología” clásica de la modernidad. El argumento de Deleuze

parte de un plano de planteamiento de problemas, que es el recipiente espacial donde suceden los acontecimientos. En arquitectura, en relación con la física contemporánea que trata de un universo plano de formas alabeadas de dimensiones ilimitadas, habría que hablar de un “plano activo” que es un plano virtual, denso y polidimensional. En ese sentido físico, el diagrama es el referente de muchos proyectos concebidos como parte de acciones arquitectónicas que se relacionan con una forma de idear y concebir un plano denso o ilimitado que tiene más de dos dimensiones. Esta manera de pensar en el “plano activo” ha tenido gran influencia en una larga serie de escritos de filosofía no siempre bien aplicados a su traducción en arquitectura.

La crítica adquiere desde esta dimensión diagramático una aproximación al fragmento del conocimiento acotado al ensayo sistemático de cada aplicación. Es decir, se vuelve filosófica o conceptual, fragmentaria y totalizadora en cuanto al análisis del proyecto y parte intrínseca de la experiencia del mismo en un solo paquete singularizado para el propósito del análisis.

La convivencia entre los intentos de enlazar la filosofía, especialmente de cierta filosofía de la ciencia, con la arquitectura, impostando una convivencia de difícil arraigo que ha tenido un eco extraordinario, coincide con el cuestionamiento que se origina a partir de la etapa de crisis y decadencia de la arquitectura postmoderna y, en general, de la postmodernidad entendida como intelectualidad poco rigurosa o cínica. Esa decadencia alcanza a casi todos los tratados críticos contemporáneos, que carecen de análisis actualizados sobre formas heterodoxas de pensar la arquitectura y sobre las vías para establecer sobre ellas una crítica acertada. El naufragio parece coincidir irónicamente con la fecha establecida a partir del acta de defunción del Movimiento Moderno que el conspicuo representante de la falsa imaginación del postmoderno, C. Jencks, fija con tanta precisión. En consecuencia con el análisis un tanto simplista, pero tal vez bien humorado que recoge las palabras de Charles Jencks sobre la muerte de la arquitectura moderna, Panayotis Tournikiotis recoge su frase con ironía en su obra “La historiografía de la arquitectura moderna”.

El mencionado trabajo de P. Tournikiotis sirve momentáneamente de cauce para un análisis que se ha hecho en doble dirección. Por autores, para no perder esa sensación de continuidad del discurso unitario que es el que vamos a criticar en este trabajo, y desde la arquitectura, para originar un punto de vista que pretende ser distinto del planteamiento historiográfico.

Nuevas formas de usar la tradición.

Este primer repaso de posiciones críticas esclarece una serie de prejuicios y paradojas que se ven multiplicadas por el análisis de los cambios que hacen los que confunden dialécticamente Movimiento moderno con arquitectura moderna para poder entender los cambios, fecharlos y poderlos finalmente en una clasificación analógica. Entre los primeros y los segundos hay algunas coincidencias, como veremos a continuación.

En un mundo con necesidad de explicaciones cronológicas y clasificaciones simplistas, hay sensibilidades que plantean fechas para datar principios o fines de movimientos y etapas de un permanente estado de principio y final que las contradice siempre. Nuestra sociedad construye la identidad a partir de fechas. La arquitectura moderna murió “el 15 de junio de 1972, a las 3:32 de la tarde (más o menos)”²⁵. fechas. Del mismo modo que el 9 de noviembre de 1989 se identificó un proceso que había empezado mucho antes, cabría preguntarse qué murió el 11-S en arquitectura, con la destrucción de las Torres Gemelas. (Fig.10). Tal vez fue el día de la complicidad de la historia con el símbolo del capitalismo, como lo fue antes el incendio del Reichstag, quizá la colusión del odio fundamentalista hacia el mercado disfrazado de icono diabólico. Quizá fueron las horas debidas como hipoteca a las identidades sobrevenidas a las nuevas teologías fundamentalistas. O el debate sobre el “fin” o el “reflujo” de la historia, que puso de moda Francis Fukuyama.

Pese a estos intentos polémicos o mediáticos, son demasiados los interrogantes sobre el

25. “La arquitectura moderna murió en St. Louis, Missouri, el 15 de junio de 1972, a las 3:32 de la tarde (más o menos)” preludia la posición de su estudio, que certifica, incluso a principios de los años setenta, que el cuestionamiento del movimiento moderno se había orientado en la dirección de un discurso diferente. JENCKS, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, Londres, 1977 (versión castellana: *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 9).



Fig.10. Ataque a las Torres Gemelas, Nueva York. 11 de septiembre de 2001.

comienzo y el fin del Movimiento Moderno en arquitectura, como para no volver a contradecir a Curtis en su intento de certificar la tradición troncal y permanente de este como invariante de la arquitectura contemporánea. El proceso intelectual de negar la certificación interesada o subjetiva condiciona la necesidad de responder hoy, probablemente con dudas e interrogantes a los procesos de futuro planteados ya. Lo que tenemos ante nosotros, como catálogo de crítica oficial, es una permanente colección de inventarios de la historia, reescritos sobre los mismos ejemplos y puestos a disposición teórica como un instrumento de prueba y una herramienta de convicción ideológica más que como un instrumento de apropiación y difusión del conocimiento. En lugar de plantear hipótesis basadas en el riesgo de la duda, tenemos un almacén lleno de datos, fechas e historias. Sin embargo, la influencia y el predominio de los textos clásicos ha sido tan grande que aún hoy, se sigue acríticamente una estela marcada por los padres fundadores de la nueva tradición y sus epígonos tardomodernos tan bien representados por los textos compilados por Jencks en “Theories and Manifestoes of contemporary architecture”. Se sigue incorporando una mitificación tan potente, subrepticia y acientífica que se venera a los padres fundadores tanto o más que a los maestros constructores que ellos tanto admiraron, incluso para certificar su obsolescencia. Pero la aparición de los ordenadores rompe definitivamente con los iluminismos de la generación sistemática o determinada de las formas de la producción arquitectónica en el lenguaje configurado por una manera de entender el proyecto y un contexto productivo y social.

La obra de Tournikiotis, que se inicia con esa intención clasificatoria elabora esos prolegómenos un tanto distantes, y luego disecciona ordenadamente la crítica en relación con la historia de la arquitectura, a través de una relectura de los principales autores. Pretende situar los contextos culturales de cada historia y del conjunto, deshaciendo la pretensión operativa e instrumental de la crítica en la composición y origen de las historias. Se rastrea esta obra sin ningún ánimo historiográfico; se trata de para comparar conclusiones sobre la base del contraste entre la visión historiográfica y la arquitectónica. La razón para este acercamiento de contraste es “ver cómo se ven” los autores desde la perspectiva de la historia, que actúa como una lente deformadora cuando se confunde con la crítica. Por eso se hace también la crítica de la historia de las historias. Por fin, se plantea un objetivo de conocimiento basado en formas de exploración y no de explicación o justificación del pasado.

Con este objetivo, el repaso de esta obra historiográfica no debe distraer del objetivo fundamental del presente trabajo, que pretende además desmontar algunas conveniencias “políticamente correctas” del discurso arquitectónico. El origen de este discurso proviene de la forma mitómana con la que se ha afrontado la crítica y la teoría del siglo pasado, desconociendo el análisis de lo que viene. Como si fuera un permanente recurso a la hagiografía lo que impidiera a la arquitectura moderna desembarazarse de prejuicios y estigmas que la nueva arquitectura rechaza con una experimentación formal y tectónica libre de hipotecas.

La investigación instrumental de este proceso de revisión crítica se enfrenta desde el análisis del proyecto y no tanto de la narración de los proyectos, que es en definitiva la crítica filtrada de las historias, de la ideología de la tradición y el balance entre la herencia y la innovación. Esta posición, considerada oficial, es de carácter tan legible como manipuladora, ya que tiene claroscuros si se acepta acríticamente su planeamiento, porque es muy fácil de digerir. Dos características de esa posición oficial tienen, sin embargo, un gran interés, debido a la claridad con la que se montan los prejuicios de la crítica y la historia en los años setenta, por un lado. Por otro lado, el reconocimiento de la metafísica de la interpretación a partir de los setenta que vuelven a descubrir las razones escondidas del idealismo; recurso este poco confesado y aún no superado en muchas de las opiniones teóricas de la tradición moderna, que siguen transitando por la metafísica de la unidad, el orden y la autenticidad, sin que se pongan en duda.

En ese lado más cuestionable de las paradojas, las opiniones organizadas y pautadas por Tournikiotis asumen algunos postulados muy reconocibles sobre las obras clave del movimiento moderno y pasan de puntillas por muchas de sus contradicciones. No se pretende

hacer un análisis crítico de la obra de P. Tournikiotis, sino de algunas de las opiniones que en ella se suscriben o rechazan, porque es precisamente el método lo que se discute en este trabajo. El método radicalmente canónico de la crítica historiográfica que parte de la tradición troncal y no ha tenido la revisión crítica, que la arquitectura proyectada y construida en los últimos treinta años sí que ha hecho de sí misma, muy probablemente a través de los autores. Aunque haya sido mediante aportaciones, manifiestos, luces, sombras, desvíos y encrucijadas de experimentación formal, tectónica, teórica y constructiva que alumbran una forma de ver la arquitectura hoy por hoy no interpretada con el mismo rasero con que se han autojustificado los cánones estereotipados del Movimiento Moderno. Una de las primeras aportaciones de Tournikiotis aporta una cuestión muy interesante: El “ser de la arquitectura”. “En términos generales, las historias de la arquitectura moderna se basan en una postura acerca del ser de la arquitectura, en una teoría que adopta la forma, más o menos clara, de lo que debería ser, y que suele pronosticar lo que debería hacerse. Las historias no son textos inocentes; por eso las he tratado como objetos y he estudiado sus reacciones.”²⁶.

26. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *“La historiografía de la arquitectura moderna”*. Maira/Celeste. Madrid. 2001, p. 22

Ese mismo carácter ético que subyace en el párrafo anteriormente transcrito puede coincidir con la pretensión de definir la metafísica de lo que es la esencia de la arquitectura en relación con lo que “debería ser”. Ese paradigma “moral” es un prejuicio acientífico, pues lo que debería ser la arquitectura es algo verdaderamente impreciso desde el punto de vista de su análisis. Sin embargo esta frase evidencia el sistema de pensamiento establecido. Proporciona una medida del alcance pretendidamente objetivo de los libros fundamentales de la historiografía de la arquitectura moderna y por ende, de sus propias zonas de caducidad.

Esta posición es esclarecedora acerca de cómo establece la crítica canónica el “ser” del objeto de su análisis y cómo lo instrumenta. Junto a la revelación de una fluctuación discursiva, parcialmente paradójica, en torno a la relativa estabilidad del movimiento moderno, la sucesiva lectura de las historias de la arquitectura moderna para Tournikiotis arroja la existencia paralela de un denominador común que él sitúa tejido tras la trama de un discurso distintivo.

Subyace pues de cada discurso de los examinados por Tournikiotis una teoría y una concepción de la historia. Pero cabe decir que la construcción del objeto es inseparable de la historia, de su historia. Su interpretación, es decir, su crítica, en cambio, no depende de su ser, tanto como de su forma de estar en el mundo. Desde luego, no de lo que debería ser para estar en el mundo de una u otra manera. La contingencia, como la animación, las formas de estar, son variables arquitectónicas. Y no son las menos importantes de nuestro tiempo. Las “formas de estar” son formas de existencialismo versus esencialismo vigentes en el proyecto contemporáneo de arquitectura. El siguiente párrafo vuelve a arrojar luz sobre la creación de un dogma y un pronóstico sobre el que se ha sustentado todo el andamiaje de la teoría posterior. Tournikiotis señala que en esa corriente historiográfica que subsume a toda la arquitectura moderna, “la teoría y la historia se basan, ambas, en una estructura única y cohesiva que se compone simultáneamente de: 1, una convicción acerca de la historia (esto es, una filosofía de la historia) y, en consecuencia, una concepción de la historia de la arquitectura como un todo; 2, una visión social derivada del conocimiento de que los cambios sociales y los arquitectónicos están indisolublemente unidos; 3, una tesis acerca de la esencia de la arquitectura, proyectada sobre una red de elementos ejemplares desde los que se formula, por un lado, la trama de la interpretación histórica, y por otro, la regla para la producción arquitectónica en el futuro.”²⁷

27. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *“La historiografía de la arquitectura moderna”*. Maira/Celeste. Madrid. 2001, p. 23.

Desde el punto de vista actual, y a lo largo del presente documento, se intenta demostrar que esa posición siendo dominante- es, la mayoría de las veces, falsa. Que esos puntos de vista, sobre todo en la historia de la arquitectura, constituyen una manipulación ideológica. Que los cambios sociales están bastante disociados de los arquitectónicos y que la esencia de la arquitectura basada en los elementos canónicos o ejemplares es, sencillamente, una reducción al absurdo, que impide conocer e interpretar lo que sucede a los bordes de lo tradicionalmente establecido y por lo tanto es un instrumento oscuro de investigación. Si el discurso articulado por los arquitectos como réplica de su experiencia a los principios y proyectos de la

28. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *"La historiografía de la arquitectura moderna"*. Mairera/Celeste. Madrid. 2001. p. 23.

29. Según Tournikiotis "el discurso crítico y arquitectónico, - articulado, primordialmente por los arquitectos, como parte de un proyecto de formular, propugnar o combatir los principios y los proyectos de la arquitectura moderna - no es el objeto de mi investigación", entre otras cosas porque adopta la forma suplementaria de un discurso histórico, mediante el cual, en su opinión, se refuerzan los argumentos sin aspirar a "tener el papel, la función ni la significación de una historia per se". *OP.cit.p.* 26.

arquitectura moderna queda establecido como una coartada más del discurso histórico, se devalúan simultáneamente los dos elementos, la teoría y la historia, como formulaciones objetivas del enunciado original del Movimiento Moderno. Y es de esa contraposición entre la actitud contemporánea frente a la actitud de la historia como tradición, el conflicto latente del que se evoluciona actualmente hacia una propuesta original sobre lo que debería considerarse innovador en materia de crítica de arquitectura y del proyecto contemporáneo.²⁸

El discurso articulado por los arquitectos contemporáneos respecto de su obra y la de sus coetáneos es la base de este trabajo de tesis. El objeto de esta investigación es a la vez discutir críticamente los principios y los proyectos de la arquitectura contemporánea, para establecer no los principios y proyectos de esta entendida como proyecto acabado, sino el marco en el que se pueden criticar e interpretar los proyectos e ideas que han desbordado el marco moderno. Sobre todo tras comprobar cómo se ha entendido la historia (o historias) como una serie de cláusulas que han alumbrado un contrato general con la tradición y, por tanto, han servido de formulación de un nuevo clasicismo basado, durante todo el siglo veinte, en la identificación de un discurso histórico, en lugar de ofrecer una serie de compromisos parciales con los problemas de su tiempo sin más expectativas. Así, sin duda, se quitaría dramatismo a los textos fundamentales de la arquitectura del siglo pasado, que siguen tomándose como sagrados en un contexto totalmente diferente.²⁹

Siguiendo un trecho el razonamiento de Tournikiotis, ese planteamiento sacralizador o, mejor, canónico -, contenido en "textos polémicos de Le Corbusier o Adolf Loos", basado en una exposición clara de lo que debería o no debería ser la arquitectura, a qué debería parecerse o a qué no debería parecerse-, enuncia un discurso que no es histórico y, por ende, no entraría dentro del campo de la historiografía de la arquitectura moderna. Constituyen sus componentes de moralidad o configuración futura un corpus de "fuentes a disposición del historiador", que paradójicamente todavía perviven en el subconsciente de muchos para diluir una idea contemporánea de la arquitectura moderna y actúan como elementos de retardo de la comprensión de los caminos de experimentación del proyecto considerado como tentativa de construcción teórica y física.

Las historias.

30. "Inscribir la historiografía de la arquitectura moderna en el marco de una genealogía más amplia, estableciendo una secuencia que pudiera extenderse incluso hasta el día de hoy". TOURNIKIOTIS, Panayotis. *"La historiografía de la arquitectura moderna"*. Mairera/Celeste. Madrid. 2001. p. 35.
TOURNIKIOTIS, Panayotis. *"La historiografía de la arquitectura moderna"*. Mairera/Celeste. Madrid. 2001. p. 221.

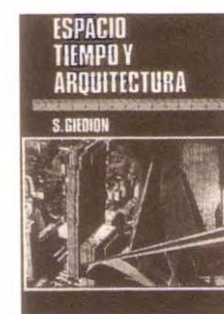
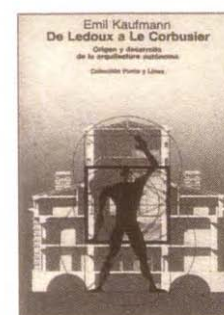
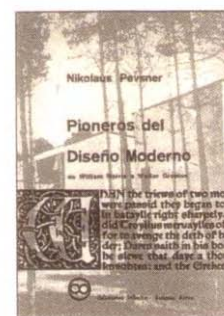
Como se ha ido viendo del análisis de las historias, la crítica del siglo XX se mueve de forma pendular entre el seguimiento de la evolución en la estructura de las historias y el de las teorías, de las que se extraen diferencias entre dos posiciones. De un lado, las del discurso articulado por los historiadores (incluidos los arquitectos que son a la vez historiadores de la arquitectura moderna) y, de otro, la de los arquitectos (en función de su papel como analistas de su propia obra o su contexto). Como consecuencia, se desprende el interés de Panayotis Tournikiotis por dos cosas a comprender: "el significado de ese repudio del pasado que parece predominar en el Movimiento Moderno y el significado del cuestionamiento del propio Movimiento que, en los setenta, parece haber estimulado la rehabilitación de aquél pasado rechazado". Tales intereses no justifican en P. Tournikiotis una intención de anticipar lo que podría ser la actualidad. Sin embargo, la escritura de las historias que hemos heredado de la tradición moderna se ha hecho frecuentemente desde un ámbito subjetivo y con un carácter recurrente muy bien descrito por Tournikiotis en esta secuencia perfectamente ilustrada y concretada en las que se citan los orígenes: "Las genealogías de la arquitectura siempre comienzan en el presente -es decir, en el final de la narración- y remontan el pasado hasta alcanzar el origen de la situación presente, a partir de la cual, en última instancia se inicia la narración [...] Las genealogías ponen de manifiesto la razón de ser de su punto final (la arquitectura moderna), regenerando para ello los puntos que lo han precedido, empezando por el primero. Si embargo, el comienzo sólo 'hace subir el telón' con respecto a la interpretación final de una obra en curso, que es la que 'hace bajar el telón'". Esta relación paradójica se sitúa tras las diferencias fundamentales apreciables en algunas genealogías casi contemporáneas, como las de Kaufmann, Pevsner y Giedion"³⁰.

Aparece aquí la contradicción entre las historias reseñadas y las actuales, porque estas últimas no se atreven a reseñar el presente: Su narración tiene el mismo origen. En cambio, el final es de la realidad contemporánea incomprendida a partir de que se pone realmente en crisis en el período de cambio de siglo. Este modo de alcanzar el origen de la situación presente tiene algo de arqueológico y algo de arcaísmo metodológico, porque se busca una “razón de ser a su punto final”, que tal vez contradice la forma contemporánea de asumir lo aleatorio y lo impredecible como categorías sustantivas de una forma distinta de releer la experiencia de la arquitectura. No es de extrañar, sin embargo, que el discurso histórico adopte en algunos casos la forma suplementaria e implícita de un discurso crítico y arquitectónico recurriendo al pasado para cohesionar argumentos y así demostrar hipótesis subjetivas con aliento historiográfico. Esta posición carece de la validación objetiva que se le debe exigir al discurso histórico, esté hecho por arquitectos, historiadores, o arquitectos historiadores. Recurrir al pasado contemporáneo, que es una forma de presente y reelaborar un posible discurso crítico y arquitectónico de nuestros días sin recurrir al origen para justificar el punto final es, en cambio, un objetivo validable en sus propios límites y, quizá por ello, un empeño más cercano a su verificación objetiva, que es lo que se pretende demostrar aquí.

Al seguir una fórmula tan revisionista de las fuentes, las historias que conforman esa crítica de la arquitectura se agotan en un reiterativo análisis de los períodos más explicables y desconocen las motivaciones menos explicadas, porque tienden a una explicación completa de la “razón de ser de su punto final”. Al remontarse al inicio, mediante recursos históricos subjetivos o manipulados a favor de la tesis finalmente adoptada, cabría decir que comenzaban en el presente las historias de la tradición, hasta que se revelaron totalmente incapaces de interpretar la realidad más cercana. Eso es lo que ha venido ocurriendo. Los últimos treinta años son un mosaico de dudas e incertidumbres en el que Tournikiotis no entra tampoco. Las genealogías más cercanas vuelven a ser “antiguas” respecto de los nuevos modos de ver y entender la realidad; se caracterizan por desconocer casi siempre las esferas que no están incluidas en la realidad ajena al mundo occidental y a su forma de mirar.

Además, la crítica no se inscribe ahora en el repudio del pasado sino en la indiferencia respecto a sus axiomas más comúnmente aceptados. Como hemos visto, según Tournikiotis, especialmente durante los años treinta, los historiadores del arte suplantaron la “neutralidad de una historiografía empírica y positivista” sobre los acontecimientos e interpretaciones del pasado mediante “una filosofía determinista de la historia que señalaba claramente qué camino hacia delante era el que debería tomarse”. Su discurso operativo también insistió en la “búsqueda optimista de certezas y en la voluntad de establecer los términos de una actuación arquitectónica inminente”. Esta retórica determinista ha sobrevivido casi hasta el final de siglo, bajo las formas que Tournikiotis clasifica como dicotomía entre lo operativo y lo peyorativo. “El planteamiento operativo puede adoptar una estructura polémica con dos formas. En algunos casos, aparece como la proyección ejemplar de su contrario (el tema frente al 'antitema', como en textos de Kaufmann, Pevsner y Giedion) (Fig.11), mientras que en otros se trata de una dicotomía de significado en el discurso cognoscitivo que se traduce en una secuencia de narraciones de fracaso y éxito (Zevi, Benevolo)”³¹.

Estos planteamientos operativo/peyorativo son caras ambivalentes del discurso tradicional. Si se tuviera que decir bajo qué paraguas intelectual pueden cubrirse habría que decir que se trataría del más rancio determinismo, hoy totalmente incapaz de explicar los cambios de nuestro tiempo. La noción de progreso, inseparablemente unida a este, también está contaminada por la incapacidad de explicar los procesos actuales y los de nuestro inmediato pasado porque está basada en el seguimiento de un camino determinado por una ilusión de continuidad. Tal optimismo sobre la continuidad del camino es hoy inexistente. En tanto que manifestación cultural, la arquitectura es una excepción cultural de excelencia construida simultáneamente sobre el paisaje de lo ordinario, lo chabacano o lo feo en una proporción de masa edificada mucho mayor que nunca en la historia. Las razones para el optimismo solo son las que se pueden tener en un mundo de convivencia de todos los horrores y todas las



Pevsner
Kaufmann
Giedion

Fig. 11. Portadas de los libros de Pevsner, Kaufmann y Giedion

31. .Op cit. pp. 222 y 223.

32. El planteamiento peyorativo en el discurso de las "historias" adopta solamente esta segunda forma de Banham, aunque a veces se solapan ambiguamente ambas narraciones que es lo que sucede con el siempre mediatizado discurso de Tafuri. TOURNIKIOTIS, Panayotis. "La historiografía de la arquitectura moderna". Mairera/Celeste. Madrid. 2001. pp. 223 y 224.

esperanzas fundidos a la vez. Pero la arquitectura puede utilizarse también como un modo de remediar la mala conciencia de una época en la que esa convivencia de escenarios está forzada por una realidad que desmiente la posibilidad de un entorno equilibrado y una ciudad de la arquitectura. Es un tiempo desengañado en el que ya no valen las fórmulas de determinismo de Rossi y la historia ya no vale para explicar la reflexión teórica, porque viene viciada de principio. De esta forma, lo que era una laguna crítica se ha convertido en un mar de treinta y cinco años sin un universo crítico destacable como tal. Esto es así porque además "se presenta la historia como un medio para la meditación teórica que, por un lado, tranquiliza a los arquitectos al poner de manifiesto los sólidos cimientos del Movimiento Moderno y, por otro, sirve como una especie de guía de diseño, basada [...] en una red activa de construcciones y elementos morfológicos modélicos". Exactamente lo contrario del umbral en el que nos encontramos ahora, apenas emergiendo de esas circunstancias de forzada tranquilidad³².

Meditación teórica tranquilizante y confortable guía de diseño son la base de ese determinismo incuestionado hasta después de la guerra, que sirve para "poner de manifiesto lo frágiles que habían sido los fundamentos históricos del Movimiento Moderno [...] y restablecer el pensamiento sobre la diferencia en la lógica de la identidad". Así, el planteamiento de la cuestión se encamina hacia la revisión del pasado desde una posición determinista de la historia "que predice el futuro advenimiento de una situación indefinida pero ideal, que a su vez producirá una arquitectura igualmente indefinida pero no ideológica". Esa aspiración metafísica de la desideologización coincide con el momento en que se produce el cambio de los "historiadores cofundadores de la tradición" al de los "maestros constructores" de teoría, constructores de lenguaje, constructores de arquitectura, que empiezan a desmentir con sus obras la historia impostada a la visión determinista. Apenas comenzado este proceso, los constructores de teoría se multiplican y difuminan a la vez. La arquitectura tiene, de nuevo, muchas más explicaciones, que no concuerdan con el modelo establecido, y muchos desconciertos aparecen junto con el pluralismo de dudas e incertidumbres de la dura posguerra mundial y la reconstrucción de Europa.

"La situación cambió drásticamente después de la guerra". Siguiendo a Tournikiotis, Zevi y Benevolo toman la arquitectura como "un hecho incontrovertible que, naturalmente, necesita ser confirmado y difundido". No se plantea de nuevo retomar las genealogías de los historiadores del arte, ni se trata de establecer fundamento histórico alguno, sino más bien de escribir la "historia", literalmente hablando, de la arquitectura moderna, en cuyos primeros capítulos constituyen una ayuda fundamental aquellas genealogías. "Apreciamos aquí un cambio en el significado del planteamiento histórico, que se aleja de los fundamentos para centrarse en la construcción"; paralelamente, "los historiadores ya no son fundadores sino constructores, literalmente hablando". Pues así, partiendo ahora de la construcción, se ha analizado la práctica arquitectónica, por los arquitectos los que han acometido esta tarea historiográfica. No obstante este cambio perceptible, el discurso de Zevi y Benévolo, pese a todo, sigue siendo operativo y se inserta como extrapolación del discurso empleado por los historiadores del arte. "Esta dimensión operativa alcanza su cúspide en la elaboración por parte de Zevi de un lenguaje moderno de la arquitectura, que adopta la forma de un código lingüístico sencillo y básico".

33. Op. cit. pp. 224, 225 y 227.

Por eso a principios de los setenta, para Tournikiotis, "la historia se presenta como un medio para el pensamiento teórico". Pero esa aflorada visión del crítico, tan alicorta y mediatizada de la historia es, entre otras cosas, lo que queremos contradecir. La historia no debe ser es un medio para la elaboración de unas determinadas visiones del pensamiento teórico, a veces en abierta contraposición con el pensamiento teórico mismo, pues presupone una visión tan uniformada y categorizada que resulta excluyente casi por principio, al no considerarse una realidad subjetiva sujeta a crítica desde su propia naturaleza y fines³³.

Según el planteamiento operativo de los teóricos de posguerra, muy recurrente a pesar de su pérdida de vigencia, el arquitecto debe preparar el advenimiento de este futuro, ayudándose de una "crítica de la arquitectura basada precisamente en la crítica histórica". Pero el advenimiento

del futuro cada vez se separa más de lo que se espera de él. Aparecen contradicciones y vueltas atrás, tanto en los iconos arquitectónicos singulares de cada momento como en las tendencias afloradas o incipientes. Un buen resumen de las cuales es el Museo Guggenheim de Bilbao, que ha producido más fascinación que crítica. Como en su día ocurrió con la repercusión de la Ópera de Sydney (y el contexto sociocultural que la promovió), el Guggenheim aparece en un momento en que las ciudades compiten entre sí por afrontar su imagen “genérica” de marcas en el mercado mundial. Paradójicamente, Sydney fue un icono que vampirizó a su autor y Bilbao ha servido para clonizar a su arquitecto a fuerza de convertirlo a él también en emblema.

El desconcierto crítico confirma que el desmantelamiento de las historias vinculadas “al inicio” o la “razón de ser” no es del todo real, pues las últimas obras se analizan desde una recaída en la historización interesada. Sea en el sentido de predecir “lo que ha de ser” la nueva tradición o en el de reiterar ese pronóstico clasificatorio “premoderno”, o “paleomoderno” o “tardomoderno”, la tendencia es asegurar la continuidad del camino, o del hilo conductor, para no perder la voluntad determinista de forjar una historia conveniente. Con la excepción del fenómeno del “postmodernismo”, de vida intensa pero efímera que, en la mayoría de los casos ha sido tan retrógrado y banal, que nadie se ha atrevido a plantearlo como revisión crítica, sino más bien, al contrario, como conformismo sin criterio (y a veces como expresión literal del mal gusto)

Según el razonamiento del hilo conductor, “las genealogías de entreguerras (Kaufmann, Pevsner, Giedion y, en cierto sentido, Hitchcock) sentaron las bases del Movimiento Moderno para el futuro; la primera generación de posguerra (Zevi, Benevolo y de nuevo Hitchcock) “refundaron el Movimiento Moderno como algo nuevo pero ya establecido, que había que exponer desde cero para impedir la llegada de la decadencia; Banham, Collins y Tafuri “desmantelaron”, durante los sesenta, “el significado del Movimiento Moderno”, e “introdujeron nuevos términos y nuevas orientaciones, haciendo que estallase la herencia de dicho movimiento y, en última instancia, abriendo nuevos horizontes. Tras Collins y Tafuri, resulta imposible retornar a aquellas genealogías e historias; pues “cuando se produzca ese retorno” según Tournikiotis, será en el marco de una historia distinta, ajena a cualquier interés operativo en su objeto, “fuera del círculo del ser, del tema, con el fin de interpretar su objeto desde una distancia objetivadora y conciliadora, es decir, desde otro punto de vista”. “En este sentido, la ‘excavación’ del Movimiento Moderno desde una arqueología arquitectónica ya ha comenzado”. De esta manera, interpretando este proceso muy libremente, se acabaría en la idea del arquitecto como arqueólogo, tan querida de Fernández-Alba; el arquitecto sería una especie de fedatario de la historia o de responsable de su interpretación, o de guardián de algunos vestigios enterrados en el presente³⁴.

34. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Mairera/Celeste. Madrid. 2001. pp. 227 y 228.

La crítica descriptiva, orgánica (como la llama Antonio Miranda), o políticamente correcta, según la queramos denominar, es una de las vías de escape más utilizada por las escuelas de arquitectura y los medios de comunicación. Es una crítica de los elementos más superficiales, incapaz de ver las tendencias profundas si no es con una desenfocada estupefacción que reconoce, sobre todo, el desconcierto por la audacia formal o constructiva. Salvo excepciones destacadas, muchos arquitectos y su obra o parte de ella - quedan a prudente distancia de la mirada crítica o de los períodos más controvertidos de cada biografía. Por eso, estos análisis dejan sin explicar las evoluciones e inquietudes, - o las conversiones extravagantes - de algunos autores en el final de su carrera, como Sterling o el mismo Oiza; arquitectos que han sido poco estudiados en algunos tramos de sus últimas obras. Tanto si han quedado fuera circunstancias evolutivas o anticipos de líneas de proyecto futuras, en estas críticas comunicacionales, tampoco se acaban de entender o interpretar los experimentos de otros, que quedan fuera de la mirada global, como algunos europeos emigrados a EEUU. El mismo Koolhaas es valorado como miembro de una corriente interminable e ininterrumpida de historia oficial y no como precursor de un discurso distinto, por ejemplo.

“Los estudios más recientes (como Arquitectura contemporánea, de Tafuri y Dal Co, 'Historia

35. TOURNIKOTIS, Panayotis. "La historiografía de la arquitectura moderna". Mairera/Celeste. Madrid. 2001. pp. 227 y 228.

36. TOURNIKOTIS, Panayotis. "La historiografía de la arquitectura moderna". Mairera/Celeste. Madrid. 2001 p. 232.

37. TOURNIKOTIS, Panayotis. "La historiografía de la arquitectura moderna". Mairera/Celeste. Madrid. 2001, p. 234.

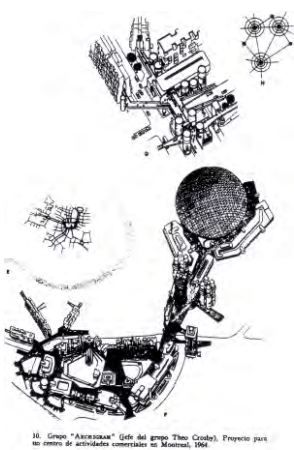


Fig.12-a. Archigram en el libro de Tafuri



Fig.12-b. Varios autores. Archilab 2002.

crítica de la arquitectura moderna', de Frampton, y la 'Arquitectura moderna desde 1900', de William Curtis)", son una muestra, desde posiciones y criterios diferentes, pero aunque extrapolan tendencias anteriores o responden a otra clase de puntos de partida, son más próximos a la "comunicación de conocimientos" que a la formulación de un "discurso distinto sobre la historia del pasado reciente de la arquitectura contemporánea"³⁵.

Lo que trata esta tesis es de hacer una investigación sobre la crítica para demostrar que la evolución del proyecto contemporáneo obliga a consiste un planteamiento que supere la "comunicación de conocimientos". Esto implica una forma claramente distinta de plantear el problema del conocimiento, pasando desde el ámbito de la narración histórica (casi de la novela histórica de la arquitectura) hacia la formulación de un conocimiento y de explicación de la arquitectura, extraídos del análisis de la realidad, fuera de la mitología. Y en esto, creemos que Tournikotis tiene razón cuando afirma que la Bauhaus es un "hito simbólico canonizado oficialmente". Lo que pasa es que no se dice nada de otros tantos hitos sacralizados apenas nacidos para maquillar la realidad y confundir sus interpretaciones. En ese sentido, la confusión y la mitomanía no están lejos del panorama que observamos hoy. El examen de conjunto de las historias de la arquitectura moderna arroja tal cantidad de acontecimientos mostrados desde tantos puntos de vista diferentes y tan subjetivos, que "podemos hablar de eliminación de la realidad". "No hay hechos ni arquitectura: sólo tenemos las narraciones". Coincidimos con el autor en la extraordinaria mitificación de muchos símbolos del pasado. La Bauhaus, virgen e impoluta, en ruinas, o restaurada, según la visión de cada uno de los autores que escojamos no tiene en ningún caso valor significativo como edificio. Es, como tantos iconos de la historia, un hito simbólico canonizado oficialmente. El aspecto de la arquitectura del futuro parece un objeto no identificado, muy difícil de dibujar hoy³⁶. Debido a esta fuente de incertidumbre, el cuestionamiento que se hacen los "arquitectos/críticos de los años sesenta" de la arquitectura pasada, a la que están unidos por lazos de mayor o menor afinidad, se encamina en la dirección de "allanar el terreno, en el futuro inmediato, a otra cosa". Los diferentes planteamientos se basan todos en un interés común, que constituye la cuestión primordial de sus historias. O lo que es lo mismo, contestar a la pregunta siguiente: "¿qué aspecto debe tener la arquitectura del futuro?"³⁷.

El aspecto de la arquitectura del futuro se convierte entonces en objeto de un debate permanente por parte de los arquitectos y también de la sociedad. Este debate ha atravesado por momentos de mayor o menor influencia sobre los tipos y los modelos de vida, sobre todo cuando se han expuesto escenarios cercanos a la ciencia ficción, ya sea desde la arquitectura o desde el cine. Muchas de las ficciones interesadas han superado la realidad y han contado con grandes soportes ideológicos como Koolhaas y Foster respecto a las ciudades de los países denominados "tigres asiáticos"; o en otro orden de cosas los medios de comunicación respecto a los parques temáticos, las ciudades turísticas y las conurbaciones metropolitanas del último tercio de siglo.

En ese sentido de fragmentación narrativa, la eliminación de la realidad por las "narraciones" presenta una singular característica y es que no suelen tener un lenguaje común, aunque se hayan querido buscar formas unitarias o unívocas de "esperanto" o maneras de leer los signos y los significantes en el convencimiento de que son herederos de una tradición compartida. En el intercambio de ficciones sociales y arquitectónicas, hoy son ya clásicos los paradigmas establecidos por Archigram; su equivalente ahora tal vez sea, en otra escala, la Muestra Archilab 2002, dirigida al entorno. (Fig.12a-b). Más adelante se verá también, la obra de Peter Cook en Graz. Hemos superado rápidamente las cúpulas geodésicas de B. Fuller y los paisajes futuristas de Blade Runner o "La guerra de las galaxias". La realidad ha acotado la imaginación con un círculo perverso sobre el que no quedan muchos márgenes experimentales, sino una sensación de precariedad proyectual y arquitectónica, alejada de las narraciones de ficción y cercana a la realidad de las ciudades. Sin embargo Dominique Perrault opina en 2006 que las formas blandas del nuevo organicismo responden a la decadencia europea...

En tanto unas ficciones cuentan con la legitimación sistemática de la historia, otras carecen de

soporte discursivo. Puede que la razón se encuentre en acelerada producción de formas mediatizadas o que la fuerza de la experimentación condicione incesantemente la investigación de nuevas narraciones, pero no estamos ante el imperio de la novedad frente a la tradición, sino ante la aparición de ficciones sobre ficciones, cuya coherencia estilística está fundada en la inspiración de un discurso narrativo complejo en el que pueden establecerse puntos de partida y llegada, en el que la memoria y los recuerdos siempre están en primer plano, confundidos con el presente y el porvenir se encuentra escondido en los recovecos del pasado. Estamos ante una situación fragmentaria donde es difícil obtener razonamientos estables e hilos argumentales.

Si el discurso para Galileo es razonamiento, la sublimación fanática la recuerda Calvino: Si bien “discurrir es como correr”, el razonamiento instantáneo es el de la “mente de Dios”. Ese pensamiento totalitario vuelve en formas diferentes a ocupar esa forma de experimentación en tiempo instantáneo que no es secuencial y ofrece solo narraciones simultáneas sin extraer, de ellas, conocimiento. La comunicación produce una realidad efímera y frágil

Ese es el tipo de comunicación que aparece entre extraterrestres y humanos de los “Encuentros en la Tercera Fase”: única, cierta, universal, inmediata... entre los seres que conocen las claves del mensaje. En el tempo lento o rápido no está la clave de la obra de arte. Está en el alfabeto. El alfabeto, la centralidad del logos, la narración, los esquemas, el gesto, el pliegue, la forma, el delirio, frente al tiempo continuo de la máquina. Pero el logos ya no es el único centro, hay una multicentralidad, o una pluralidad de centralidades. No es la ausencia de la posibilidad del código lingüístico, sino la carencia de uno inteligible, que deje leer todos los lenguajes que contenga y aumentar el placer de la comunicación, en vez de prolongar el malestar de la incompreensión del objeto. “La organización de la realidad la entendemos como se entiende un texto y actuamos en ella con las garantías de éxito que da una lectura correcta. De esa realidad retenemos aquellos signos que en cada momento nos interesan; los que no, porque no entran a formar parte del discurso que representa una situación, son ruido”³⁸.

38. CASTILLA DEL PINO, Carlos. “El silencio” *op. cit.* pág. 72.

Cuando el discurso es primitivo o des-ilustrado tiene también su alfabeto característico. Puede ser menos inteligible, pero existe. En cambio, cuando desconoce cualquier regla, hace evidente una ausencia de orden que suele ser difícil de conciliar con la arquitectura, se trata de ruido. Rechazamos su contaminación, pero no sabemos traducirlo en imágenes o signos. Descartamos la posibilidad de que ese ruido pueda transformarse en conocimiento y tampoco que exista una trayectoria que lo una a ninguna posible narración o historia. Entre tanto ruido, el discurso crítico de la arquitectura ha decaído, probablemente desalentado de sus objetivos primigenios, en búsqueda de raíces ciertas de conocimiento histórico y a favor de un puñado de consideraciones objetivas de los hechos arquitectónicos. Tal vez se quieran estos más basados en la continuidad que en la permanente ruptura con la tradición, así el discurso crítico más extendido se ha vuelto condescendiente y rutinario.

El conocimiento del alfabeto y del discurso arquitectónico.

Sin embargo, el carácter continuista del discurso crítico e histórico y, por ende, el discurso arquitectónico, que es el que aquí interesa, se ha puesto pocas veces verdaderamente en crisis. Desde los movimientos más visionarios a la más reciente limitación teórica, el discurso crítico de la arquitectura contemporánea se ha oscurecido en el análisis tangencial, o en un interesante proceso paralelo, se ha acomodado a las convenciones más trilladas en su reciente pasado. Es un limbo en el que han ido cayendo desde los más brillantes hasta los más marginales de los críticos, desde los detractores a los defensores de los nuevos discursos parciales, aquellos de las explicaciones aceleradas e insuficientes, en tanto los autores de arquitectura se convertían en intérpretes de su propio discurso.

Desde esta perspectiva, los principios de Alberti, en definitiva, no se han puesto en cuestión más que aparentemente. Como ocurre ahora, en un momento en que están cuestionados a la

39. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Mairera/Celeste. Madrid. 2001. pp. 235 y 237.

En palabras de Tournikiotis, "no se trata de sugerir que los historiadores integrantes de este último corpus fundamentasen todos de la misma manera sus teorías en los principios de Alberti". Lo que si resulta esclarecedor es que durante un largo período la arquitectura moderna ha mantenido inalterados esos principios, aunque pareciese lo contrario. Sólo recientemente, lo efímero, lo frívolo, lo banal, lo confuso, lo innecesario, lo incómodo y hasta de alguna manera - lo feo o informe han tenido cabida en la comprensión crítica.

vez los tres principios, o suplantados por nuevos puntos de vista para comprenderlos, entonces, "a diferencia de Alberti - que recalca la igualdad de los tres principios fundamentales -, para formular los términos de su propio proyecto arquitectónico nuestros historiadores combinan los tres principios de distintos modos, estableciendo así múltiples jerarquías y definiendo el extenso campo de la arquitectura moderna de una manera análoga"³⁹.

La abstracción de los principios, el orden inmanente, se ha sustituido por un debate genérico sobre la abstracción que enlaza con el debate contemporáneo sobre la belleza. Por citar solo dos casos de corrientes abstractas, como ocurre hoy con los movimientos de formas manieristas, el minimalismo y el supermodernismo, la abstracción alcanza un imposible deseo de purificación de la forma construida que, a veces, no hace sino acercarla a las formas artísticas más depuradas de una nueva estética, afrontando aspectos que parecen coincidir más con el arte contemporáneo y sus lecturas actuales, afinidades y compromisos naturales y artificiales. Las austeridades formales más depuradas se asemejan más a los antiguos delitos ornamentales sofisticados que a la postre se han convertido en señas de identidad de una arquitectura de las percepciones que sería distintiva del proyecto contemporáneo y uno de sus elementos comunicacionales de mayor rango. Una mentalidad abierta a las posibilidades de cambio es la única alternativa científica a la herencia de la abstracción como modelo.

Según Tournikiotis, "la necesidad constructiva (necessitas), la adecuación funcional (commoditas) y el deleite estético (voluptas) son los tres principios fundamentales que rigen la arquitectura en los textos históricos de nuestro corpus", lo que quiere decir que la actualidad no se comprende. En esa suerte de fusión de los dos primeros principios en el tercero se encuentra el intento de abarcar una nueva totalidad, que hoy no se comprende del todo por la crítica más considerada; u hecho patente en casos como el Museo Guggenheim, a pesar del aplauso general que ha recibido.

Paradójicamente, los historiadores del arte subsumieron a los principios fundamentales de la arquitectura en el tercero de ellos (voluptas), no porque despreciasen la importancia de los dos primeros, sino porque latía en sus textos esa condición decisiva de la reintegración de las tres. Todos convenían en condenar las referencias historicistas y el corsé ecléctico del siglo XIX, aunque se limitaron finalmente a reemplazar este corsé por otro prestado del arte moderno: la desnudez de la arquitectura para alcanzar su absoluta purificación.

La transfiguración del espíritu de Loos es un gran ejemplo de este cambio. Cuando la arquitectura de maestros de nuestro tiempo, - desnuda y purificada de formas y afilada y liviana en sus paramentos como en ningún otro momento de la historia, de lo cual dan constancia las primeras obras de Herzog y de Meuron, como el Almacén de Riccola y las Bodegas Dominus -, cuando esa arquitectura se convierte "como un todo en ornamento" cabe preguntarse si la adoración a Loos durante el siglo XX no ha sido sino una droga hipnótica de gran consumo para eludir la discrecionalidad de las maneras de aspirar a la belleza.

Y la facilidad para asumir complejos de culpa de los arquitectos, ahora desbordados por la imaginación, como en el caso de Toyo Ito. (Fig. 13a-b-c)

La distancia polémica de Loos con el ornamento ha excusado la falta de reflexión sobre el clasicismo inherente a su obra y, en general, al período. "Este era el espíritu que aplicaba Pevsner cuando veía la descarnada Casa Steiner, de Loos, como un paradigma de la arquitectura de los años treinta, gracias a su apariencia descarnada; y cuando pasaba por alto la naturaleza clásica de su planta, de la disposición de las masas y del tipo de construcción". O cuando contemplamos las ilustradas obras de S. Calatrava, referencias imposibles de unas formas puras reimaginadas desde un clasicismo improbable que se quiere reflejo de la democracia, como el Reichstag de Foster y no son más que neoclasicismos fuera de época. El pensamiento de Loos se mantiene, así pues, vivo por pura mitología, pues en nuestros días los conflictos son otros y los "delitos ornamentales" aunque sean de gran escala y pequeño contenido estético están asumidos sin complejos. Aunque los arquitectos vistan de riguroso



Fig.13-a,b y c. Obras de Toyo Ito. Mucho más que ornamento

luto, el ornamento contemporáneo está de moda y el clasicismo proviene de otras fuentes ⁴⁰.

Por tanto la forma y el lenguaje artístico o formalista, entendidos en ese sentido global de principio original o básico de la arquitectura contemporánea, son categorías de la arquitectura actual carentes hoy de crítica de alto nivel o mínimamente rigurosa. Se trata de lagunas en la explicación moderna que han dejado campos de experimentación sin recorrer hasta hace bien poco. El color, las pautas y patrones de las texturas en fachada, las mallas de significado y las formas naturales o sus versiones artificiales - véase los vidrios serigrafiados- carecen todavía de explicaciones críticas, o son tímidos esbozos.

El purismo de Mies y Le Corbusier ⁴¹ formaba parte de un contexto que hoy está desbordado en muchos aspectos. Neomodernismo o nuevo minimalismo no son en absoluto una herencia de Loos sino, probablemente, una reflexión de origen y destinos completamente diferente ⁴².

De estas incursiones, de experiencias fallidas y desde otras fuentes de creación se ha vuelto al revés la dialéctica de la materialización arquitectónica, que suele aparecer como un reflejo de otras materialidades y formas construidas, lo que da idea de una cierta regresión del discurso arquitectónico, puesto que estamos hablando de hace cincuenta años, cuando la disonancia de los historiadores de posguerra con respecto a los requisitos puramente arquitectónicos de la función y la construcción, señalaban ya sus discrepancias, lógicas, con los arquitectos en cuanto a intenciones y objetivos. Pero sin llegar tan lejos, el salto constructivo se ha hecho evidente con la utilización de los nuevos materiales y con las nuevas formas de utilización de los antiguos.

La materia arquitectónica.

En la disquisición de Tournikiotis aparece también un elemento interesante cuando habla de la diferencia de aproximación crítica desde la historia del arte, pues dice que se trata de objetos de culto e investigación artística más propios de otras ramas aplicados a la arquitectura forzosamente. La materia era una consecuencia de una aproximación contextual más que constructiva. El planteamiento operativo estaba orientado a la materialización arquitectónica de sus propuestas, "pero su proyecto en potencia era una especie de pintura o escultura que se encontraba a cierta distancia del problema de la práctica arquitectónica. Los historiadores del arte no miraban con la mirada puesta en la construcción". Esta es una ratificación interesante de lo que decíamos al principio sobre las contradicciones de la crítica y el proyecto, frente a la realidad tecnológica de la construcción y los materiales ⁴³.

Es una evidencia que se puede suscribir, pues la materia es hoy una materia distinta de la originaria de los códigos del Movimiento Moderno. Hoy, paradójicamente, lo constructivo es uno de los elementos argumentales más potentes para hacer artística y objeto de culto a la pieza de arquitectura. Este análisis recuerda el carácter artístico que ahora tanto abunda de la arquitectura como metalenguaje de la comunicación artística, o como fedataria de la cuestión artística de nuestro tiempo. Obras clásicas, como Notre Dame du Haute en Ronchamp de Le Corbusier, han tomado la senda distante de la práctica arquitectónica convencional, para entrar de lleno, en la esfera de lo plástico, y por ello, apartarse de alguna forma de lo legítimamente tectónico y, contradictoriamente, entrar en lo tectónico de la mano de una plástica alterada por la invención formal. Pero no hace falta recurrir a obras del pasado siglo. La obra del Museo Guggenheim de Bilbao como exponente de esa confluencia del "proyecto en potencia" con la escultura, pero también con el empleo de una lámina de titanio maleable y dúctil como paramento, cubierta, envolvente y aislante que supone una apertura de campos tectónicos en los materiales de singular importancia. Si es antes la plástica, el software o el material, el Museo Guggenheim es un compendio de perplejidades, porque todos los demás elementos, finalmente, se supeditan a este hallazgo de materia tratada de una forma nueva.

Una visión más actualizada, señalaría como ya hemos dicho, que existen algunos hitos

40. Pevsner citado por TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Mairera/Celeste. Madrid. 2001. p. 239.

41. Ver "Vía Arquitectura", "Le Corbusier nos hizo el regalo del muro blanco". Abi se cita "Después del cubismo", donde Le Corbusier plantea que "la forma es preeminente, el color no es más que uno de sus accesorios." "El color de la arquitectura". "Color, ornamento y delito". 13.V-1. 13. V-2 .13. V-3. COACV. Valencia. Otoño 2003

42. (Ver en Bibliografía General los trabajos de A. Zabalbeascoa y J. Rodríguez Marcos, H. Ibelings, y J. Schulz-Dornburg sobre el neomodernismo y el nuevo minimalismo).

43. TOURNIKIOTIS, Panayotis. p. 240.

singulares de vetas no transitadas o menos frecuentadas en la tradición moderna y modificaría muchos prejuicios sobre lo orgánico y biológico en arquitectura, por ejemplo. Pero esas vetas carecen del apoyo mediatizado de las historias ideologizadas de los defensores del historicismo moderno y de su visión reduccionista de los principios fundamentales, que aún pesan en el conjunto de la evolución de la teoría y la crítica, ante la ausencia de discursos globales de la innovación. Discursos más exigentes, más incluyentes y menos dogmáticos, pero también de otra parte, menos rendidos a la fabulosa formalización plástica.

44. Básicamente, después de 1945 el discurso histórico se desarrolló como dice Tournikiotis "sobre el fondo de una teoría de la arquitectura que presuponía la presencia del tiralíneas, la tinta china y el papel vegetal; esto es, la verdadera aplicación de su potencial proyecto arquitectónico". TOURNIKIOTIS, Panayotis. p. 240. p. 241.

Después de la etapa de incipiente crítica del legado de los maestros, los historiadores de la primera generación de la posguerra han sido, sin embargo, mayoritariamente arquitectos que buscaban las respuestas a sus preguntas procedentes del ejercicio de su profesión, y abogaban por la fusión de la necesidad, la adecuación y el deleite. Coincidiendo con lo sostenido por Tournikiotis, su principal objetivo estribaba entonces en la construcción de la arquitectura moderna. Al fin y al cabo, la consecución de ese objetivo conllevaba en paralelo la construcción de un discurso, con un lenguaje, unos códigos y unas tendencias reconocibles que señalaban los límites de lo moderno y lo caduco, lo antiguo, lo no acorde con el espíritu de los tiempos, y eso implicaba un catálogo canónico de materiales en el que entrarían con dificultad las propuestas de Glenn Murcutt o de arquitectos japoneses de hoy, por citar culturas de otros continentes. En eso no se contaba con la revolución tecnológica. Bastaría citar estas herramientas para comprobar lo desfasado que estaría ahora el discurso de un proyecto arquitectónico fundamentado en instrumentos que hoy ya no se utilizan, frente al potencial expectante todavía sin desarrollar de los ordenadores y, más si cabe, de los programas de simulación, de creación formal y de construcción tecnológica avanzada de las técnicas actuales de computación y telemática, hasta ayer impensables e inaccesibles. Pero si esto es cierto para las sofisticadas técnicas del proyecto contemporáneo, mucho más para las fórmulas de diseño de las instalaciones y las estructuras, cuya complejidad ha crecido exponencialmente ⁴⁴.

45. Ver *AV Monografías* n° 96. "Grandes Detalles" Madrid 2002. Ver entre otros, el proyecto de Daniel Libeskind. Museo de la Guerra. Manchester.

No se ha aclarado suficientemente, en el mismo campo de complejidad, el nuevo abismo conceptual que está al borde del acantilado que baten los nuevos sistemas de computación avanzada relacionados con la aplicación de técnicas que poco o nada tienen que ver con la arquitectura, pero que se encuentran en el nuevo repertorio de posibilidades de entender la evolución del proyecto ⁴⁵.

Tournikiotis opina que Zevi fue un pionero al percatarse del abismo legado por el cuestionamiento de la tradición clásica; observó que la producción arquitectónica necesita de una regla generativa y de una descripción sistemática, casi normalizada. El intento de considerar evolutivos e indefinidos los ideales del Movimiento Moderno cristalizó en los planteamientos relativamente arcaicos de sus promotores. Entre otros, fue sintomático el caso de Collins, que también reparó en la significación de tal exigencia, si bien sólo se limitó a definir sus requisitos esenciales, materializados en los principios fundamentales de la teoría de la arquitectura, volviendo a la teoría inaugural albertiana e incluso remontándose hasta Vitrubio. Con lo cual se completaba un episodio de la búsqueda a través del conocimiento científico de leyes o invariantes de la arquitectura, pero nadie destacó hasta Venturi su componente subjetivas, hasta el extremo de que se quisieron determinar los principios clásicos como invariantes e incorporar el espacio y el tiempo como permanencias habitualmente entrelazadas al hecho arquitectónico, como si este fuera un elemento aislado en las secuencias tecnológicas e industriales, temporales y espaciales que se han movido tanto, especialmente en el último cuarto de siglo. Como si fuera un discurso intemporal alejado de la realidad productiva y económica.

La reacción opuesta ha venido de la mano de Rem Koolhaas y su visión realista del mercado. El tiempo y el espacio son el tiempo del capitalismo y la tematización de la ciudad.

En otro extremo, tras las aportaciones de la poco rigurosa y dispersa nueva filosofía francesa, tan carente de innovación de futuro y otras visiones críticas de la filosofía del conocimiento, se

ha llegado mediante una pluralidad de aproximaciones, a otro discurso del espacio y el tiempo; y, como consecuencia, a una revisión más múltiple de los principios o los puntos de partida, de forma que el “proyecto en potencia” es muchas más cosas, y muchas más cosas a la vez. Este esquema de pensamiento, más acorde con el carácter abierto, plural y multitemporal de las estrategias actuales y de la propia gestión contemporánea del conocimiento ha afectado a la arquitectura precisamente por su orfandad de sistemas ligados a una representación que no fuera la de su propia autonomía como disciplina. De hecho, el florecimiento de corrientes y la diversificación de opciones, se produce en el final del siglo XX, porque se ofrecen alternativas epistemológicas, basadas en el pensamiento aplicado a otras formas y métodos de conocimiento. Así se entiende mejor la arquitectura, no como secuencia de secuencias históricas, sino como abanico de hechos, sucesos, acontecimientos y procesos hilados o independientes, en muchos tiempos discontinuos y no lineales. Es lo que viene a decir la frase de Derrida que se transcribe a continuación: "Lo que está marcado en este himen -el sitio de las diferencias entre el futuro y el pasado- situado entre el futuro (deseo) y el presente (cumplimiento), entre el pasado (remembranza) y el presente (consumación), entre la capacidad y el acto, etcétera, es sólo una serie de diferencias temporales sin ningún presente central, sin un presente del que el pasado y el futuro no serían más que modificaciones"⁴⁶.

46. DERRIDA, Jacques. *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 238. ; citado por TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*, Mairera/Celeste, Madrid, 2001, p. 244.

Las diferencias que subvierten la existencia de varios tiempos y que abarcan varias secuencias de pasados, presentes y futuros es algo que no reconocen las historias de la arquitectura moderna hasta los setenta, ni por tanto, la crítica que las fundamenta. Ese des-conocimiento tiene que ver con la salvaguardia mitológica de un legado universal. A su vez, la diseminación que produce la aparentemente imposible coexistencia y/o el desconocimiento de la existencia aparente o momentánea de varios presentes simultáneos y dispersos, sirve de corolario a la idea de que existen, por tanto, muchos pasados y otros muchos futuros. Pero todo este procedimiento discursivo, con independencia de su acierto o alcance filosófico, - que es dudoso según muchos autores que reclaman más rigor a la escuela o corriente francesa - no ha tenido más que exegetas parciales en arquitectura, que han tomado de aquí y de allá fragmentos y citas y los han intentado convertir en teoría del proyecto contemporáneo, forzando sus esquemas hasta donde podían resistir las memorias de los proyectos. Casi ocultando que venían además condicionados por una serie de decisiones constructivas que, aparentemente, no se tenían en cuenta al mismo nivel.

La ciudad no es un árbol, los problemas no se exponen en forma de árboles, - como bien dijo en su momento un reflexivo C. Alexander -, sino que se definen en entornos borrosos, a través de la intrincada geometría de diagramas en los que nuevos vectores como el movimiento, la información o la abstracción del proyecto de arquitectura en lenguajes virtuales, mueven y deforman el tiempo en todas direcciones.

Vectores multidimensionales o matrices que trabajan de forma que, más que hacer tender el tiempo a la desaparición, como sostiene Virilio, hacen que el tiempo y el espacio tiendan simultáneamente a la modificación sustancial de sus variables y dimensiones. Ese nuevo modelo es un modelo de compresión y, por eso, que se muevan hacia unos u otros sitios los modos de lectura, los códigos y los criterios de análisis crítico. Por eso es imposible conocer los razonamientos y discursos contemporáneos sin insertarlos en tiempos reales y espacios reales de evolución del proyecto contemporáneo de arquitectura y de sus medios instrumentales y materiales de producción y ejecución.

Historia y teoría.

La realidad no es una reserva estática. Y por eso también la teoría sufre un proceso dinámico del que está profundamente afectada. El cuestionamiento de la teoría es la base de muchas teorías. De entrada se ha producido una disociación entre la teoría oficial y la marginal, entre la teoría historizada y la evolución real de los fragmentos de teoría. La permanente crisis de la arquitectura coincide con la anunciada muerte de muchas artes del siglo XX como el cine, la

radio o el video, siempre sujetas a la innovación permanente de las técnicas de la imagen. La consecuencia inevitable del fin de la modernidad entendida como paradigma de progreso no es sino el anticipo en formas cada vez más complejas de transmisión y convivencia de códigos e interrelación de objetos, que afectan, subvierten y alimentan los códigos del conjunto del pensamiento y la reflexión hacia y desde la arquitectura.

Si tomamos el distanciamiento crítico enunciado por la conocida obra de Panofsky en su discurso objetivo e imparcial "parece introducir una distancia teórica con respecto al objeto", que no puede medirse en el espacio ni en el tiempo. Este enfoque choca con esa comprensión espacio temporal del objeto de arquitectura; en otros campos neutraliza el juicio psicofisiológico subjetivo y hace que el enfoque de la obra artística evolucione desde el plano de la apariencia evolucione hacia el plano de su contenido, de lo que hay tras la forma aceptada o rechazada. Esta transferencia revela una clara diferencia entre la percepción visual del pasado descompuesta en valores leídos en claves de carácter simbólico y, por esa razón, la forma se convierte antes que nada en significante y el significado se hace historia por encima de las variables que lo hubieran generado. Aplicado a la arquitectura, la distancia crítica presupone un alejamiento de sus componentes tectónicas, de sus hipotecas o audacias constructivas o sus compromisos sociales y ambientales, lo cual implica desprestigiar tres de los principios de relevante interés en la arquitectura contemporánea.

Mientras tanto, reiteradamente, la crítica vuelve una y otra vez al enfrentamiento fascinado con la forma construida, aceptada o rechazada, como si se hubiera vuelto el único elemento de consideración objetiva del balance crítico. Es decir, como si estuviéramos construyendo el significante antes que el objeto físico, la historia antes que la realidad y el futuro antes que el proyecto. Como si se estuviera adoptando una distancia crítica de imposible observación.

47. TOURNIKIOTIS, Panayotis.
"La historiografía de la arquitectura
moderna". Mairea/Celeste. Madrid,
2001. Op. cit. p. 251. p. 260.

Resumiendo este rápido análisis de historia y teoría en las obras de historiografía del siglo pasado que han sido mencionadas en el comentario sobre el trabajo de Tournikiotis, podemos distinguir dos diferentes conceptos de historia: 1.El concepto moderno "trata de reducir la distancia que nos separa del pasado para ver éste con los ojos del presente" y 2.El concepto metamoderno establece cierta distancia entre el presente y el pasado, para poder ver éste con los ojos de aquél también, aunque aquí, estos ojos están libres del "círculo del ser". La primera concepción parece acercarse simultáneamente a todos los periodos históricos, cuando en realidad lo que hace es alejarse. Los términos se invierten en la concepción metamoderna, la cual pretende una reconciliación con el pasado. Por esta razón de paradójica convergencia, los historiadores reseñados por Tournikiotis abogan por la continuidad, insistiendo en que la evolución de la arquitectura sigue un curso más o menos ascendente; la reutilización de fragmentos del pasado certifica en gran medida esa evolución, como una fluencia de variables que se tornan en corriente de significado. Estas innovaciones representan para Tournikiotis, esencialmente, "una manera simbólica de expresar redescubrimientos de los principios fundamentales del pasado y de sostener ese presente que aún está por venir, y necesariamente serán distintas del pasado y actuarán como saltos adelante en la dirección del futuro"⁴⁷.

El proyecto de discurso del conocimiento que se propone como tesis del proyecto contemporáneo viene a contradecir la posibilidad de continuidad del pasado desde el presente sin transiciones y/o rupturas, porque la tradición es particularmente desmemoriada de los saltos y discontinuidades producidos. A demostrarlo viene la evolución del proyecto contemporáneo de arquitectura, porque niega la misma existencia de una guía teórica para arquitectos. Empezando por la actualidad, nos encontramos con que no hay ni indicios, ni atisbos de un programa social, no existen conjuntos de elementos ejemplares, ni reglas para la producción futura, ni concepción de la historia, ni visión acerca de la filosofía de esta, ni una postura respecto de la esencia o la razón de ser de la arquitectura.

En opinión generalizada del arquitecto contemporáneo en funciones de crítico, las historias de la arquitectura moderna entendidas como guías para la acción han reducido la arquitectura a un estereotipo mayoritario de formulación determinista, que excluye características de

imaginación, intercambio y reciclaje que son propias de la cultura de nuestro tiempo más que de ninguna otra época; han perdido posibilidades de sentar criterios nuevos. Los proyectos son parte de las complejidades y contradicciones de una disciplina en permanente evolución, en la que casi no se pueden inventariar elementos, ya que apenas nacidos, son rápidamente suplantados por otros nuevos. La imaginación, intercambio cultural y reciclaje, estaban antes en el análisis historiográfico, pero disimulados por la historia oficial, también mediante una adaptación intencionada de determinadas variables a la concepción general de una corriente dada por buena o mayoritaria. Creer en una visión tan monolítica de la formulación crítica excluye aportaciones visionarias o marginales más autónomas, que han existido paralelamente a las historias oficiales y visiones críticas diferentes. Elementos que han sido parte de la historia silenciada o recuperada fuera de época: como parte de la obra de Allison y Peter Smithson marginada en pleno cambio, o los trabajos de los mejores arquitectos iberoamericanos recientes o de los chinos, ahora en constante redescubrimiento. Ocurre también en otras revisiones críticas, de la arquitectura del este de Europa por ejemplo; la todavía muy desconocida arquitectura latinoamericana y mucha de la arquitectura norteamericana son ajenas a las corrientes dominantes. Por no hablar de los países asiáticos, cuyas formulaciones apenas se esbozan en los tratados clásicos, salvo de pasada. Claro puede establecerse lo que se daría en llamar una tradición troncal, pero es una invención sobre la tradición, relativamente falsa, y además construida siguiendo un estereotipo, silenciando que se trata de una tradición euro-centrista-occidental y a menudo sectaria.

Las contradicciones entre la mirada euro centrista occidental y norteamericana frente a la “esencia de la arquitectura” han abonado teorías de la autonomía de la disciplina frente a la historia y han desembocado en el descreimiento y el escepticismo de los últimos años frente al análisis global. Han provocado apuestas por otras miradas - parciales y sesgadas, tal vez -, pero sensibles a los cambios y a los procesos de creación no vinculados a la conexión moderna interesadamente establecida, sino a la evolución diversa de muchas corrientes o tendencias no subvaloradas por prejuicios.

Contradecir las miradas y mirar contradictoriamente.

Lo que queremos contradecir es la evolución continuista y troncal del Movimiento Moderno a nuestros días, tan difícil en arquitectura como en cualquier ciencia tras la pérdida del paradigma del progreso constante (o la ilusión posterior del reinicio del fin de la historia de Francis Fukuyama). Aunque el acercamiento al actual desconcierto de la teoría de arquitectura incluya mitos e iconos que forman parte de la ritualizada liturgia de la cultura contemporánea y mucha gente del mundo del arte se afane en el redescubrimiento de movimientos del pasado como el “dadaísmo” y los aplique a cosas que no tienen que ver. Aunque se utilice el casi inmediato presente como en la vuelta al “informalismo” en pintura; o en psicología se recurra al conductismo de Lacan; o se traigan a colación otros teóricos inclasificables como Cage. A pesar del número de intentos en arquitectura por vincular unos pocos casos de corrientes o autores para hacer particular la vuelta al pasado y rentabilizar unos modos de mirar frente a los nuevos, actuando de forma regresiva.

En este trabajo de tesis queremos resaltar contradicciones. El método para resaltarlas pasa no sólo por poner en cuestión las fórmulas de asumir la historia y la crítica de arquitectura, sino entrar en las versiones comúnmente asumidas de lo que es la evolución de la arquitectura misma, muchas veces influida de forma determinante por los apriorismos procedentes de las teorías más basadas en la canonización del Movimiento Moderno; de su radical conversión en baremo académico. Porque a pesar de su acoso crítico, generalizado desde después de la guerra, - que acabó con una serie de recuperaciones parciales en busca de la autenticidad perdida -, sigue sin reconocerse la fragmentación y el naufragio definitivo del discurso unitario.

Una de las identidades más valiosas de las que partir es la profundización de la crisis del pensamiento arquitectónico y a partir de los años noventa aflorar su progresiva ausencia de

interpretaciones. Esta última crisis, abierta por muchos arquitectos y en muchos sitios a la vez, proviene del uso de las nuevas tecnologías y materiales, del uso tridimensional generalizado del dibujo asistido por ordenador, y de la preocupación por el medio ambiente, entre otras motivaciones culturales centrales. La baza más importante con la que contamos para innovar el conocimiento de la arquitectura, es partir desde nuevas posiciones de crítica y teoría, de proyecto y obra, de contexto y lugar, de variables y dimensiones, que permitan ejercer una comprensión mucho mejor del conjunto de espejos poliédricos en los que reflejamos sombras o luces, pedazos de verdad, de realidad o de imagen. Bocados de teoría que pueden trascender los espejos para dejarse atravesar en todas direcciones. Como los del legado de los maestros constructores, arquitectos que escribieron manifiestos con sus obras, o por sus obras. Cuestionándose dudas e interrogantes tectónicos que hoy volvemos a poner en cuestión desde la construcción de los objetos arquitectónicos y, antes, desde su ideación. Responder a preguntas con nuevas preguntas, pero mejor cuestionadas, mejor fundamentadas y mejor gestionadas, es nuestro objetivo, para establecer pautas de conocimiento menos frágiles desde el punto de vista del almacén intelectual del proyecto, de su génesis constructiva y formal.

En países como España y Portugal, la realidad demuestra esa evolución que venimos reseñando del monoteísmo a la diversidad cultural. El aislamiento cultural de las dictaduras en la Península ha producido una evolución atípica hasta el final de siglo y finalmente a acelerado los cambios, pues las corrientes teóricas se han manifestado de muy diferente manera a como lo han hecho en otros lugares: Los rescoldos indigeridos de la tradición moderna se mezclan con una acelerada propensión de puesta al día que está introduciendo cambios vertiginosos en la forma de pensar, hablar y hacer arquitectura. El caso de España es extrapolable a otros países. El efecto de la contaminación es muy patente y acelerado, porque se parte de la puesta en cuestión y de la crítica de la herencia. De la discusión del patrimonio heredado de los padres fundadores, los maestros constructores, los hijos desviados y los parientes desheredados sale una crítica radical de la familia, con medios alternativos a los canónicos establecidos por la disciplina de la arquitectura. Y los hijos descarriados producen arquitectura sin los complejos y deudas de la herencia familiar.

Crítica de la crítica.

La única manera de ser fiel a algún tipo de modernidad es repensarla constantemente y darle nuevas formas cada vez. Se trata de pensar de nuevo la arquitectura, teniendo en cuenta los nuevos sistemas de valores, las nuevas nociones acerca de sus parámetros esenciales, las nuevas formas de medir sus dimensiones, las nuevas visiones de su articulación con el arte y la ingeniería de nuestro tiempo. El problema puede ser el mismo de siempre. Cambian las circunstancias y los intereses. Cambian los sistemas y los métodos de observación. Hacerlo sin negar la historia. Reconociendo muchas partes de muchas historias y muchos puntos troncales de todas.

Buscar la premura de la actualidad, le parece a Manfredo Tafuri la forma de eludir una postura “conservadora”, pero no con la prisa por levantar lo más pronto posible el acta o las bases en que se asienta nuestra falta de criterio. Intentar no caer tampoco en una revisión historicista o historiográfica, al menos, para no dar por canonizado lo moderno como tradición, a base de desconocer los complejos y contradictorios presentes en los que nos movemos sin un rumbo predeterminado. Y sobre todo, si bajo la mirada de las tendencias históricas se ha corrido un velo sobre los cambios tecnológicos y constructivos de los que la arquitectura siempre ha sido elemento de innovación y de riesgo, o lo que es lo mismo, de conformación de teoría.

No se puede buscar la premura indagando en la historiografía para encontrar la formulación de la teoría que conviene a una manera de entender en su conjunto el movimiento moderno en arquitectura, pero que no es la única, ni la más acertada. En las críticas comentadas en avance y en las historias reconocidas y revisitadas hay muchas convenciones tomadas de una manera de leer interesadamente la historia y pocas enfocadas desde la genuina aplicación de la práctica y

su generalización parcial como orientación colectiva, como. Contestar esa posibilidad es la primera posición de partida de una propuesta alternativa. Puesto que la historia y la teoría y la historia de la teoría están tan llenas de condicionantes subjetivas y de verdades pretendidamente incuestionables que no son más que apriorismos, no se pueden sostener como edificio intelectual sin revisar antes toda su cimentación presuntamente científica. Tournikiotis parece pretender explicar la esquizofrenia de la contribución de la historiografía moderna a la formulación de la teoría de la arquitectura, buscando los cambios de significado en la historia y la teoría, no a través de las formas o los modos y métodos de construcción, sino a través de la práctica discursiva que se oculta tras el manejo de las formas y los materiales en la superficie⁴⁸.

48. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*, Maira/Celeste, Madrid, 2001, p. 36.

La práctica discursiva de los historiadores arquitectos anteriores a los setenta está hecha de intenciones morales, de radicalismo social, de confianza optimista en el futuro y de visiones subjetivas transformadas en verdades a medias comúnmente aceptadas para construir una historia textual. Entre estas y las de Frampton o Curtis, pesa la distancia de lo que una objetivación posterior ha permitido ver de la realidad descrita sin el peso del apoyo explícito que al movimiento moderno y a sus postulados básicos otorgaban sus autores-defensores-difusores. Pero Curtis y, sobre todo, Frampton, con ser sustantivamente autores de las historias más objetivadas, no han dejado de sustraerse a la necesidad de aumentar la noción de linealidad del progreso, que ya no compartimos desde la perspectiva del inicio del siglo XXI.

El esfuerzo de interpretación ha venido sosteniendo el discurso textual en lugar de rastrear las experiencias la realidad construida últimamente, incluso de la realidad virtual, construida con elementos de distintos códigos o fragmentos del naufragio de los códigos anticlásicos. O haciendo ambas cosas a la vez, es decir leyendo los discursos deterministas y construyendo los discursos formales en un doble camino de ida y vuelta, recorrido por arquitectos y críticos conscientes de que defienden el supremo bien de una continuidad histórica que el Movimiento Moderno siempre despreció, (al menos respecto al academicismo proveniente del siglo XIX).

La linealidad histórica produce una incierta continuidad, porque abarca la misma necesaria confluencia de todos los discursos en uno troncal y de todas las críticas en una unitaria, que quiere ver juntos todos los movimientos y sus disidencias a la vez como ramas de un mismo árbol y todas las críticas basadas en los mismos supuestos de partida. La complejidad de la cultura contemporánea ha roto con el pasado en muchos más campos de los que lo ha hecho la arquitectura, porque la arquitectura ha tenido una visión secuencial, que está por demostrar que sea cierta. Visión secuencial que ha propalado la idea de que cada estación era un paso más de la anterior y cada parada o retroceso un punto más de un análisis basado en la herencia, y por tanto, en la conservación de algún equipaje teórico permanente e intocable, basado en la razón y en la confianza en el futuro.

No hay más que observar que la práctica discursiva que afecta a la interpretación y explicación de las formas y materiales en la superficie, es lo que antes ha saltado por los aires, pues la arquitectura actual ha puesto el énfasis en desnudar de esencia las epidermis y ese cambio sustancial traslada la esencia hacia valores tangibles que la estructura de las obras pueden manifestar libremente donde quieran. En el interior o en el exterior, en la verdad o la mentira, en la autenticidad o el camuflaje de elementos y funciones⁴⁹.

49. Ver en *Arquitectura Viva*, n° 93, las obras de Cook y Gehry. Noviembre-Diciembre 2003.

El formalismo ha tenido una recuperación basada en la incorporación cultural de muchas fibras intelectuales provenientes no solo de la arquitectura, sino de otras fuentes artísticas, sociológicas y psicológicas, pero también del empleo de técnicas constructivas, de materiales y tecnologías usados para desmontar cualquier apariencia de razón que no fuera la formal. Y de esta manera, para hacer razonable lo irracional, que es una de las grandes aportaciones culturales que hemos asumido del siglo pasado, en contra de la “razón de ser” moderna. La desmembración de los acontecimientos y el contenido anti-secuencial de las etapas, -incluso en las obras de un mismo autor (o autores unidos por vínculos generacionales) -, la lectura

múltiple y diversa de los acontecimientos y el interés desmesurado por los procesos, más que por las soluciones, han ocasionado unas formas nuevas de aproximación al hecho constructivo y, por ello a la lectura teórica y crítica de sus fundamentos

Esa esquizofrenia por la cual, en términos teóricos, seguimos pensando en las envolventes epidérmicas de la capa más superficial de los edificios, aludiendo sin embargo a las razones estructurales de fondo como si fueran la esencia de una estructura inaparente, no puede más que clasificarse como formalismo vergonzante. Ese bagaje acrítico, como tal, esconde la predilección de algunos medios académicos por un código formal excluyente y disfraza sus efectos mediante un discurso supuestamente objetivo. No es sino la expresión de un acuerdo simplista, una manera particular de entender la historia y codificarla para evitar la incertidumbre de los cambios. A fuerza de taponar la innovación crítica, en lugar de comprender la realidad social y tecnológica de cada tiempo, hemos hecho un flaco favor incluso a las demandas de belleza de la sociedad, que ha consagrado popularmente obras impactantes, antes de que obtuvieran un reconocimiento crítico generalizado, como si hubiéramos olvidado algunas de las claves que han hecho de la arquitectura una demanda de placer estético durante siglos.

La tarea crítica consiste, no obstante, en buscar la mirada menos acomodaticia a un esquema prefijado de antemano. Algo que estaba inscrito en los inicios de la explicación del Movimiento Moderno, pero que se vicia después, en las sucesivas manipulaciones del mito que acaban con la visión fresca y desprejuiciada para volver a una iconografía formal, variada y encubierta, limitada a las expresiones consagradas en los discursos mayoritarios. Esa tendencia iconoclasta se percibirá en el análisis teórico de los discursos que sigue en las próximas páginas.

En un rápido repaso se han resumido apretadamente algunos de los principales desacuerdos que afloran de la relectura historiográfica con los autores que constituyen ese abanico copulativo de historia y crítica. A continuación se tratará de pasar a las nuevas formulaciones teóricas y proyectuales de las obras de arquitectura, con el objetivo último de intentar pre-diagnosticar otras bases para la crítica. Bases que nacen de otra mirada diferente de aquella sobre la que los tratadistas han puesto énfasis. La mirada del presente, de la obra construida, no la construcción de un movimiento como adalid de una manera de entender la arquitectura y el mundo.

Después del análisis de las ideas expuestas en las páginas que anteceden o siguen, - y después de ratificar la honestidad intelectual de sus reconocidos y prestigiosos autores, su vigencia en un período terminado y su desfase en el nuestro -, queda, como se verá, la sensación de que, hasta hace muy poco, hemos aceptado como verdades o principios casi incuestionables demasiadas cosas; demasiadas obras y demasiados arquitectos. Y nos los hemos tomado muy en serio, cuando exigían de nosotros, como arquitectos, necesariamente, una actitud más abierta, una visión más crítica, una liturgia más laica y una veneración menos fanática.

Entre estas cuestiones, hemos querido demostrar que no hay centro u “orden” dominante, que el presente es un argumento contextual del pensamiento contemporáneo, que la historia y su narración se han visto tergiversadas, tanto en su proceso narrativo como en su ilusión mítica en torno a un progreso indefinido. Y así hemos comprobado como la crítica homologada sigue fiel a un supuesto “espíritu de los tiempos” o *Zeitgeist*, y mantiene una posición equidistante entre tradición y progreso propio de una visión cínica, cuando es la indiferencia hacia esos postulados la que ha corroborado que la oficialización de la tradición moderna es una clave metodológica errónea.

Pero lo más importante es la demostración de que han cambiado el objeto, los objetivos y el ámbito espacial y temporal de la crítica de la arquitectura. La construcción de discursos críticos y teóricos con sus proyectos ha sustituido el método, estructura y herramientas de análisis de los elementos narrativos clásicos de la arquitectura del siglo XX, aumentando la subjetividad, por la ausencia de códigos y la mixtificación de procedimientos fuera del determinismo

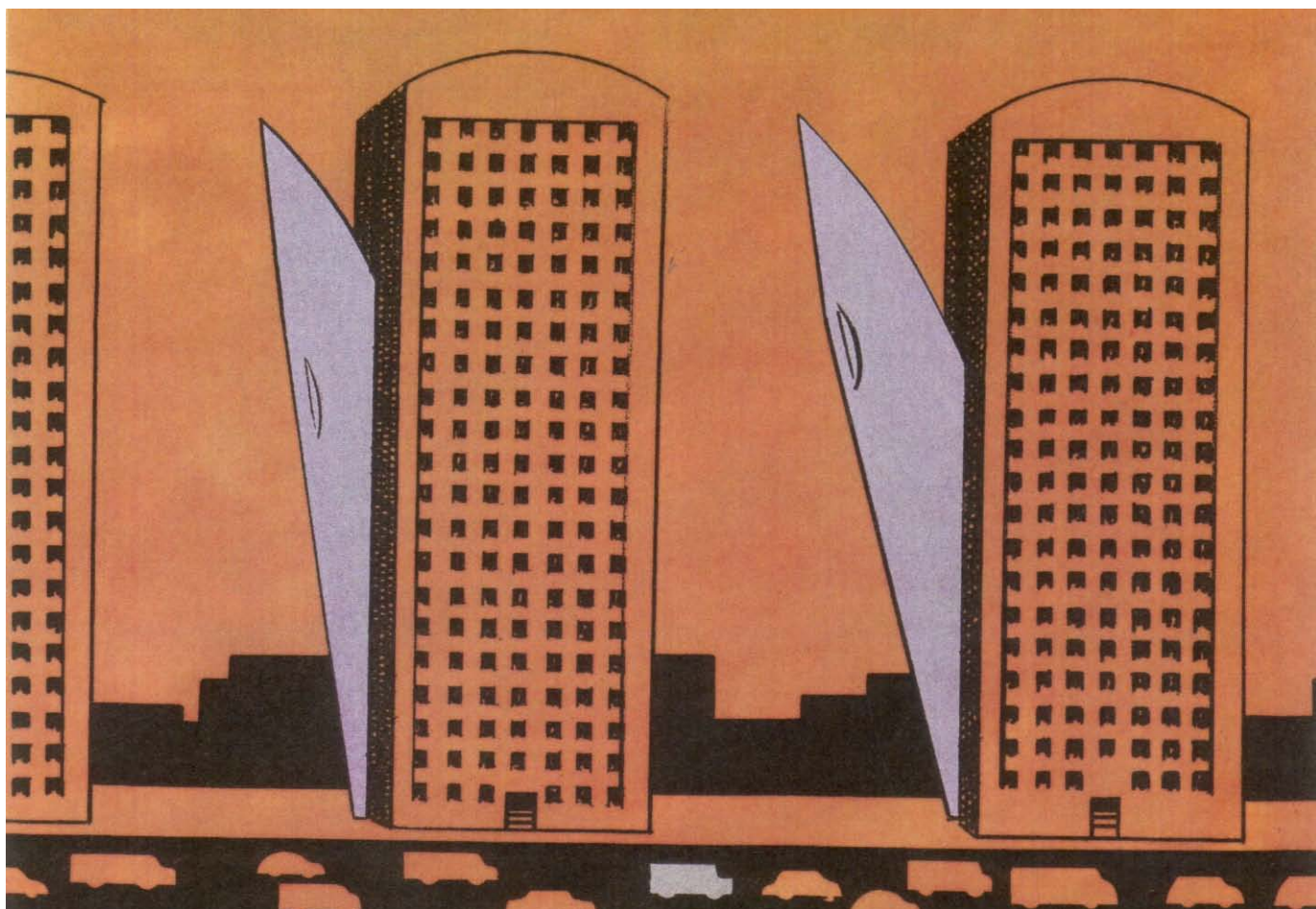
positivista y del racionalismo como única fuente; pero también hemos visto como el balance ético y artístico entre tradición y novedad es un invento conveniente a posteriori, en tanto se evaden problemas como la dialéctica entre lo contingente, lo aleatorio y lo frágil, se cambia la naturaleza por el artificio y la supuesta autenticidad por la investigación sin lastres y el ensayo que conecta con los problemas de la ciudad y denuncia la descontextualización social de la crítica.

La autenticidad, lo genuino, es un mito superado, especialmente cuando los materiales de construcción de la arquitectura, físicos e intelectuales, son híbridos y mestizos, provenientes de investigaciones de ciencia y tecnología mucho más complejas y pegadas, más a la competitiva realidad productiva y las aspiraciones culturales de la nueva sociedad del conocimiento, que a ilusorias posiciones metafísicas.

La realidad, mucho más compleja e inexplicada de lo que se ha hecho creer es que estamos ante un cambio enunciado apenas en el modelo fragmentario de análisis tectónico por Kenneth Frampton, pero del que queda un largo trecho por recorrer. La sólida percepción del cambio tiene un origen de recuperación de las variables técnicas y constructivas en relación con la industria y el ordenador es un punto y el más elocuente indicador de la encrucijada que introduce nuevas relaciones y dimensiones que atienden a nuevos compromisos y audacias constructivas que configuran principios alternativos a los clásicos, objetivables. Todas estas cuestiones sirven para certificar el desfase entre la creencia en la tradición troncal y permanente del Movimiento Moderno y la consideración de este como un invariante de la arquitectura del siglo XX, en profunda revisión.

De la permanente colección de inventarios de la historia, pasamos a la aventura de la invención del proyecto y a re-escribir la teoría sobre planos y memorias de la invención formal y constructiva sobre ejemplos concretos, puestos a disposición teórica como un instrumento de prueba y una herramienta de convicción arquitectónica, más que ideológica, como un instrumento de apropiación pública y difusión del conocimiento social y el disfrute de la arquitectura, más que como misiones que la tradición troncal quiere atribuir a un supuesto ser de la arquitectura, que contradice su nueva realidad azarosa o contingente. La dinámica, la expectativa y la animación, las formas de estar, son variables arquitectónicas. Y no son las menos importantes de nuestro tiempo.

Y así hemos pasado de los principios a las inquietudes, de la certeza a la incertidumbre, de los materiales narrativos a la construcción discursiva, de la construcción virtual a la definición de una nueva materia y de la codificación a la programación de los códigos fuente de los procesos de proyecto, lo que nos ha llevado a considerar que las “formas de estar” son formas de existencialismo frente al esencialismo metafísico. Lo que nos lleva a firmar que las estructuras vitales de un nuevo modelo están vigentes en el proyecto contemporáneo de arquitectura, como iremos viendo en los próximos capítulos.



CAPÍTULO 2

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1.

CAPÍTULO 2.

CAPÍTULO 3.

CAPÍTULO 4.

CONCLUSIÓN

I Parte

De las historias pioneras a K. Frampton

Sigfried Giedion

Hitchcock

Banham

Peter Collins

Bruno Zevi

Leonardo Benevolo

Manfredo Tafuri

Colin Rowe y Fred Koetter

Aldo Rossi

William Curtis

Kenneth Frampton

II Parte

Introducción

Los elementos del canon crítico del siglo XXI.

Los fragmentos y el reciclaje de restos en la construcción del proyecto contemporáneo

El urbanismo y el discurso fragmentario sobre la ciudad en los últimos manifiestos, desde Zevi a Venturi y Koolhaas

Robert Venturi

Los teoremas, invariantes y la reflexión sobre la ciudad de Rem Koolhaas

Otros autores. Los textos y las obras. James Stirling, Oswald Mathías Ungers, Lucien Kroll, Mark Wigley, Steven Holl, Greg Lynn: El avance del cambio teórico en el proyecto y el delirio formal

Conclusiones sobre las historias y la crítica

Objeto y contexto, como texto en la reflexión fragmentaria. La teoría y el proyecto.

CAPÍTULO II. Introducción. La evolución desde el canon a los epígonos y la fragmentación de la crítica moderna

En el Capítulo I se ha hecho un primer análisis sobre los objetivos, métodos, ámbitos y principios, sobre las características generales de la crítica del siglo XX y cómo éstas han ido configurando una especie de canon académico a través de la entronización historicista del Movimiento Moderno como un proceso cultural continuo. Un proceso que ha funcionado en el tiempo mediante el uso general del recurso de ir incorporando posiciones a caballo entre la tradición y la novedad - no siempre abiertamente declaradas como heredadas pero como si fueran siempre partes de un sistema lineal de conocimiento. De la herencia de ese continuismo defendido y perseguido por la mayoría de los autores de crítica e historia ha quedado un balance engañoso entre historia y teoría, siempre tratado con la subjetividad - no reconocida - de tratadistas que se incorporaban a un movimiento y lo articulaban y construían a la vez. Ante la incertidumbre, reforzar los símbolos y elementos identitarios del Movimiento Moderno mediante su codificación forzada, a veces confundida con la indisimulada pretensión de mantener una ilimitada totalidad que aglutinara las posiciones que definen categóricamente lo que es arquitectura moderna desde el pasado siglo hasta hoy.

A partir de ese escenario, en la Primera parte de este Capítulo II, organizada en doce epígrafes, vamos a buscar aquellas contradicciones entre la teoría formulada desde historiadores y críticos y la realidad explícita de nuestros días. A través de una relectura de autores concretos, vamos a desmontar la idea de una tradición lineal en relación con la construcción de un código moderno que, en nuestra opinión, ha llegado a constituir un canon, declarado o no, desde el cual el Movimiento Moderno ha evolucionado hacia una *crítica epigonal* llena de contradicciones.

En la segunda parte de este Capítulo se estudia la crítica de los años setenta a los noventa, que ha fluctuado confusamente, a medio camino entre el mantenimiento del continuismo y la fragmentación de los discursos que han pujado - obsesivamente como prueban los textos que se analizan - por ofrecer teoría en el último cuarto de siglo. A partir del cambio de siglo se analizan las posibilidades de que se hayan creado algunos elementos de otro tipo que podrían aproximar a un canon crítico del siglo XXI, si es que este puede establecerse desde el fragmento. Desde estos supuestos, se valora si puede ponerse en pie una construcción nueva de teoría y crítica, que tenga que ver con la experiencia última y que analice la realidad reconocible más allá de los estereotipos que aún siguen vigentes.

Las secuencias de los proyectos de arquitectura constituyen una materia de análisis en los capítulos III, y IV, en una progresión crecientemente gráfica, que va contemplando obras concretas. En este Capítulo II también hemos querido reunir, como primera referencia un corto inventario de la evolución crítica sobre el proyecto de arquitectura, sobre los cambios en la manera de concebirlo y desarrollarlo, que abarca igualmente el espacio comprendido entre los trabajos de los pioneros del Movimiento Moderno y el momento en que los epígonos y la fragmentación de la crítica del siglo XX se constituyen en el escenario movedizo de la teoría y la crítica de arquitectura y, consecuentemente, del proyecto. Algunos autores de historia y de

crítica, que ya hemos mencionado, desde Banham (“la historia es nuestra única guía para el futuro”) a Curtis (“tradición troncal”), han seguido insistiendo en considerar esta etapa de crisis, de forma integral, también como “moderna”. Esta es una opinión genérica de la academia que se traslada hasta nuestros días aunque convive con posiciones alternativas en la crítica fragmentaria, como podremos comprobar.

Pero, desde nuestra tesis, mantenemos que esta de la continuidad es una de las cuestiones fundamentales a poner en entredicho. Para eso empezamos con historiadores, seguimos con historiadores arquitectos, luego con compilaciones de textos y manifiestos y después con autores de arquitectura que manifiestan su propuesta teórica a través de escritos parciales. Escritos que tienen que ver con sus posiciones y puntos de partida ante el proyecto, desde un interrogante contemporáneo, que irá creciendo en presencia e imágenes en el discurrir del texto. El recorrido se ha querido primero temático, de desarrollo primero sencillo e ilustrativo del camino seguido por el pensamiento crítico de historia y teoría. Después se va implicando paulatinamente con la evolución del proyecto y las maneras de mirarlo, de acometerlo y criticarlo y crecen la complejidad y la perplejidad.

El objetivo de este Capítulo es la demostración de que han cambiado el objeto, los objetivos y el ámbito espacial y temporal de hacer la historia y la crítica de la arquitectura. También han cambiado los sujetos, pues al tratarse de un trabajo que se hace autor por autor, aparecen nuevas formas de formular la crítica. Este cambio de escenario y protagonistas lleva a intentar ofrecer una *síntesis desde un punto de vista nuevo*, no solo rebatiendo o criticar exhaustivamente una obra, sino revisando la superación de algunas cuestiones tenidas por intocables en gran parte del siglo XX.

En el conjunto de este Capítulo, que se remata este itinerario por las *historias teorizadas* con un análisis de la crítica fragmentaria, se empieza por comprobar que la construcción de discursos críticos y teóricos mediante los proyectos ha ido sustituyendo, en la arquitectura contemporánea, el método, estructura y herramientas de análisis de los elementos narrativos clásicos de la crítica de arquitectura del siglo XX.

Hoy día, ya estamos fuera del determinismo positivista y del racionalismo antes dominantes. La ausencia de códigos y la mixtificación de procedimientos ya son las fuentes principales de teoría y de crítica. En consecuencia, la construcción de la historia mediante otra metodología parecen evidentes condicionantes de la formación de teoría y, por consiguiente, del ejercicio de la arquitectura. No podemos dejar de llamar la atención sobre que este sigue sin ser un proceso lineal, porque en Lynn, Holl y otros arquitectos contemporáneos de vocación teórica, sin embargo, hay evidentes paradojas sobre cuestiones relativamente superadas, como el orden, el lugar, la cohesión o la coherencia del proyecto arquitectónico; cuestiones que, hasta ahora, han seguido mantenidas - por unos pocos autores influyentes - relativamente *incuestionadas* como principios.

En otro de los grandes apartados que hemos visto en avance, la posición acerca del balance ético y artístico entre tradición y novedad es un invento conveniente para un sector de la crítica, que tiene que ver con sus visiones subjetivas de la autenticidad o la coherencia. Aquí aparecerá el pragmatismo de Charles Jencks en relación con el análisis de los paradigmas culturales. En cambio, los aspectos de la pérdida de la gravedad, la relación espacio-tiempo, y la dialéctica entre lo contingente, lo aleatorio y lo frágil, o de la relación de la naturaleza con el artificio, en los autores que comentamos prácticamente se han eludido y aparecen más adelante, con el estudio de las nuevas estructuras de proyecto. De esta manera, a través de un itinerario realizado bajo el criterio de expurgar elementos que han quedado fuera de nuestro contexto, reforzamos la hipótesis que acaba conectando con los problemas de la ciudad y, en paralelo, lamenta la descontextualización social de la crítica. Para aludir a los cambios que están en el proyecto contemporáneo se recurre con más pausa, en los dos capítulos siguientes, a las investigaciones tentativas de los arquitectos y sus nuevos discursos críticos, que están en su praxis más que en la mirada historicista de la historia oficial (o más conocida).

En este proceso discontinuo va quedando claro que la innovación en el proyecto no ha partido de asumir solo la historia del pasado - por muy moderno que fuera - para acabar por reproducirlo. El proyecto contemporáneo, los proyectos realmente contemporáneos, han actuado como un elemento de innovación contra las leyes precedentes, destacando las contradicciones de cada momento, aprovechando cada tecnología constructiva y cada investigación formal, para hacer nuevo el conocimiento sobre la materia de la arquitectura.

Capítulo II. Parte I. De las historias pioneras a K. Frampton

Un elemento determinante en la configuración del canon del siglo XX es la localización de sus orígenes culturales. Los historiadores del arte Kaufmann y Pevsner proceden del mismo origen cultural alemán y parten de la idea de legitimar la arquitectura moderna, sus formas y atributos; de una concepción del mundo y una filosofía determinada. Cuentan con una credibilidad nunca puesta en entredicho, que ha sido renovada en numerosas reediciones de sus obras, sobre todo la de Pevsner. Esa credibilidad proviene de que todavía, no pretenden como sucedió después, armar ideológicamente un movimiento más determinativo que explicativo, sino dar cuenta desde posiciones concretas, de un escenario que se sabe cambiante, pero que responde a unas pautas sociales y culturales explícitas y reconocibles.

En Kaufmann y Pevsner, la arquitectura y la sociedad, el espíritu de la época (*Zeitgeist*), como luego sucederá con Banham, (con su definición de términos como *corriente principal* y *desfase cronológico*, que se integran como transformaciones del *Zeitgeist* en el curso de la historia), están estrechamente vinculadas; así, la arquitectura es una manifestación visible de la evolución social, y refleja las libertades humanas, puesto que la arquitectura autónoma deriva del impulso abstracto de ese espíritu; para Kaufmann, va necesariamente acompañada de los ideales de la gran Revolución social occidental de 1789; en cambio, Pevsner identifica el historicismo decimonónico con la economía del librecambio y con el predominio del individualismo para posicionarse respecto de lo que está por venir.

Kaufmann practica una especie de revisión de las formas puras de Ledoux y las traslada a las formas modernas para conseguir una convergencia entre los ideales de unas y otras, como si solo de eso se tratara. La primacía de las formas puras, simples y desnudas es una manera de acercar las muchas variables clásicas de la Ilustración que se trasladan miméticamente a los ideales de la vanguardia arquitectónica de la que parten los maestros de Movimiento Moderno. Es una forma de abstracción embrionaria, que dará frutos durante el siglo del auge de la razón determinista. En nuestro tiempo, las revisiones de las formas puras tienen otro muy distinto contenido, como atestigua muy en la línea de experimentación de las formas revisadas de una suerte de neoclasicismo, la obra reciente de Santiago Calatrava en Valencia.

Pevsner abstrae el sistema morfológico y lo caracteriza con atributos sustantivos, de modo que para él la arquitectura del proyecto moderno está plenamente basada en juicios de valor y calificaciones estéticas sobre la honestidad y la coherencia de formas, plantas y elementos, frente a la incongruencia, confusión y desequilibrio, que serían, entre muchos otros los componentes negativos de las arquitecturas coetáneas a la del Movimiento Moderno, que no cumplieran con sus cánones preceptivos.

Estos dos historiadores aplican un rigor metodológico al análisis de una arquitectura que venía atravesando la crisis abierta en el seno de las bellas artes, en medio de una sociedad que despuntaba en búsqueda de nuevos valores. La obra de Tournikiotis prefiere incluirlos directamente en el mismo ámbito de historiadores apologistas del Movimiento Moderno, aunque también en esa incorporación intencionada existe un punto débil que contradice el tiempo y los conceptos en que se prefiguraron. "Ninguno de estos historiadores pretende cambiar la sociedad, ambos persiguen el cambio en la arquitectura"; sin embargo, proclaman una nueva arquitectura equivalente a una nueva sociedad, un proyecto que identificamos con el

del Movimiento Moderno, con su proyecto de una sociedad distinta. Lo que se pretende desde estas obras históricas es diferenciar y legitimar una arquitectura que por sí misma tiene capacidad para ofrecer una alternativa formal a la tradicional: Es el intento de la legitimidad basada en un código primario, atribuido en parte a los nuevos proyectos, y un repertorio de formas registrado en antecedentes de la modernidad ilustrada, de la revolución y la defensa de los derechos humanos, la ética y la autonomía del arte⁵⁰.

50. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*, Maira/Celeste, Madrid, 2001, p. 41 y 51.

La autonomía de la arquitectura viene precedida de la inclusión de esta en la tradición idealista, forzada desde las raíces de la fe en la razón. La razón determina los valores; igual que en el arte, se fundamenta y certifica la aparición de un cambio, basado en nuevos hechos artísticos y arquitectónicos, cuya presencia se debe a un cambio de época. Lo que permite aventurar las tesis acerca del futuro que viene (sin comprometer las leyes en que se basará) es la autonomía y el análisis morfológico de lo que aparece en ese momento, y así, observándolo con atención, este cambio se localiza desde la historia sobre un repertorio de formas separadas tanto del contexto social, como de las hipotecas constructivas y de las leyes de la revolución industrial, en lo que se refiere al cambio de modelos y materiales.

Por eso Kaufmann y Pevsner conjuntamente, pese a sus notorias diferencias de planteamiento, no tratan de construir un movimiento, sino de dar fe de sus signos y manifestaciones potentes y contradictorias. Son historiadores en un sentido todavía puro, pero no constituyen, en todo caso, sino esclarecidos intelectuales en cierta manera *proféticos* de su tiempo, más que promulgadores del estilo moderno. Son lúcidos notarios de sus inicios, más que fedatarios de sus características esenciales, y se fijan en los procedimientos constructivos de su época y en las innovaciones de la revolución industrial que les precedió, desde una posición de análisis morfológico y social, más que en las consecuencias del cambio en lo que se refiere a los procedimientos intrínsecos de la construcción del proyecto de arquitectura. Dan fe de un cambio plural y difuso de la cultura y el arte, que los demás tratarán de encauzar hacia el movimiento que impulsa la historia. Para los efectos de nuestra investigación es preciso retener dos cuestiones: En Kaufmann, la síntesis de las formas ideales de la ilustración con las formas modernas y en Pevsner, la coherencia de los atributos del proyecto moderno.

Ambos campos de interés que objetivan una forma de criticar la arquitectura y construir su discurso de la ilustración y la razón, se sitúan en el origen y se reflejarán como constantes de debate e influencia sobre la crítica que han marcado la evolución del proyecto de arquitectura durante el siglo XX, desde Auguste Perret a Kenneth Frampton, cuando este último retoma la conocida filosofía que sostenía el primero: “La construcción es la lengua materna del arquitecto; un arquitecto es un poeta que piensa y habla en el idioma de la construcción” (Auguste Perret, “Contribution à una théorie de l’architecture” París: André Wahl, 1952, citado por Collins en “Los ideales de la arquitectura moderna, P. 181).

Sigfried Giedion.

El caso de Giedion es, comparativamente, bastante distinto respecto a los historiadores anteriores. Lo que sabemos hoy nos acerca más a la forma de mirar de Giedion, porque contiene, de entrada, menos prejuicios que las que le siguieron. Hay una forma de militancia moderna que lo lleva a posicionarse sobre la apuesta del espíritu del tiempo. La idea del sensor de los movimientos culturales de cada época, tan equívocamente retomada después. “Giedion se separa del resto de historiadores en su concepción de una especie de historia comprometida con una causa coetánea.” De lo acientífico y falto de rigor que se presupone a los compromisos con las causas “coetáneas” hemos tenido ejemplos muy delirantes en el siglo veinte. El historiador debe reconocer el origen de las cosas y poner de manifiesto su continuidad, descubriendo en el pasado los elementos que constituyen los comienzos del futuro. Sin embargo, en una de las últimas ediciones de la Bienal de Venecia se llegó a caracterizar al arquitecto como “sismógrafo del tiempo futuro”. Ninguna prueba relevante resultó de la

eficacia futurista de este pronunciamiento, ni de su objetividad, ni de la ulterior llamada de la bienal a la supremacía de la ética sobre la estética, porque pareció solo una excusa para buscar el protagonismo estético de los arquitectos bajo nuevas fórmulas. Puede observarse que la tendencia a la tautología es múltiple y recurrente, las causas coetáneas, el espíritu de los tiempos y el arquitecto como taumaturgo son ideas socorridas en toda época, aunque en alguna no se citen las fuentes.

51. GIEDION, Sigfried. "History and the Architect", en *Zodiac I*, 1957, p. 56. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*, Mairera/Celeste, Madrid, 2001, p. 42.

Para Giedion "El historiador, al igual que el artista, está imbuido del espíritu de su tiempo". "El historiador tiene que llegar a comprender lo que está ocurriendo en la estructura cambiante de su propia época. Sus observaciones siempre van en paralelo a esos especialistas en la visión óptica a los que llamamos artistas, porque son ellos quienes fijan los símbolos de lo que está pasando en la vida interna de cada momento, antes de que los demás nos demos cuenta de ello"⁵¹.

52. GIEDION, Sigfried. "History and the Architect", en *Zodiac I*, 1957, p. 56.

Lo que parece más actual de ese compromiso, en el breve apunte sobre Giedion, es la referencia a la "visión óptica" paralela de los artistas de cada época. Lo curioso es que hay arquitectos en nuestra época, como F.O.Gehry, y S. Calatrava, - en su recurrente visión panóptica -, que son, a veces, los verdaderos *artistas* que producen la imagen de lo que está ocurriendo. Los que subvierten y alteran los discursos de los historiadores son esos arquitectos que fijan los símbolos en el subconsciente colectivo. En ese sentido, el arquitecto *como artista* ha cambiado sustancialmente de perspectiva y de procedimientos, de las energías y las dimensiones espacio-temporales. En eso Giedion parece precursor de la definición de un perfil parecido al del *arquitecto estrella* de nuestro tiempo.⁵²

53. GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*, 5ª ed. norteamericana, p. 7 (no incluido en la última versión castellana).

La concepción de Giedion de la historia de la arquitectura puede resumirse en posturas adicionales que tienden a una globalidad totalizadora del tiempo. Es como si el significado pudiera extraerse como un elixir, para condimentar la continuidad que interesa a los efectos de mantener lo moderno como heredero de lo clásico, es decir, como para fomentar un nuevo clasicismo de lo moderno. Basado en el totalitarismo acerca del futuro. "La historia no es estática, sino dinámica". Pasado, presente y futuro son parte de un único proceso irreducible. Aunque el pasado pueda reafirmar el presente, lo importante es el futuro. En ese sentido, debemos mirar al pasado desde el punto de vista del presente, un presente situado "en una dimensión más amplia del tiempo, de modo que pueda enriquecerse con esos aspectos del pasado que todavía resultan vitales. Es una cuestión que tiene que ver con la continuidad, pero no con la imitación".⁵³

Precisamente, a las tesis sobre el tiempo tan extraordinariamente contadas por Sigfried Giedion, con la intuición adelantada a las nuevas dimensiones polivalentes de lo temporal y lo espacial, les faltaría hoy la aplicación a los nuevos parámetros de medida, porque en el escenario actual de desmesura, resultan bastante más contradictorias. La realidad actual, como hemos visto al principio de la tesis, incrementa la sensación de la presencia creciente en el pensamiento cultural de las ciencias físicas de un espacio continuo, o plano, y de un tiempo, instantáneo o simultáneo, en el que los acontecimientos de la arquitectura suceden de otra manera, formando partes de peripecias vitales completamente distintas a las anteriores. No obstante, la versión de las variables de espacio y tiempo no tiene que ver con su categorización en función de los elementos clásicos, ni de su ordenación compositiva. La aceleración y la turbulencia de la arquitectura contemporánea amalgaman la dimensión temporal con características frontalmente distintas a las enunciadas por Giedion, porque el producto arquitectónico se percibe desde otra posición relativa, en otras condiciones de tiempo y de lugar y esa *relatividad* no solo es física, sino que está basada en *quantums* de energía y materia muy diferentes. Además estas nuevas *condiciones y cantidades* están expresadas también en otras medidas tectónicas. La aplicación del espacio digital a la arquitectura y la compresión de espacio y tiempo en la forma real y virtual de muchos sucesos, es una variable que implica tanto a la comprensión de los fenómenos nuevos, como a la noción cambiante de lugar. Volvemos pues a encontrar un desfase en la proximidad de la mirada.

En este sentido, presente y futuro se confunden en una amalgama no siempre tributaria de la herencia recibida, pero sí del simulacro en el que se convierte el espacio histórico de la arquitectura. Si separamos aquí las disquisiciones metafísicas sobre la continuidad y “el espíritu de los tiempos” donde resulta crucial la contribución de Giedion es en el cambio de perspectiva y de procedimientos, sobre los ámbitos y los objetos del análisis, incluso del arte o de las energías y las dimensiones espacio-temporales aplicadas a la conformación del proyecto de arquitectura. Lo más contemporáneo de esta lectura es que hoy existe una aceleración del tiempo arquitectónico, que entra a formar parte de unas competiciones permanentes por la concatenación de variables informativas y por la aplicación del tiempo instantáneo a la historia del pasado. Todo esto configura, - mucho más que la mayoría de su discurso histórico -, las nuevas condiciones y cantidades, los *puntos energéticos* y *focales* del proyecto contemporáneo.

Hitchcock.

Condensando extremadamente su enorme influencia en un estricto resumen, revisaremos telegráficamente la obra de los autores que definieron el estilo denominado Internacional y le dieron a la vez fundamento teórico. Hitchcock y Philip Johnson elaboraron los tres principios estéticos característicos del Estilo Internacional en un intento por conciliar la visión occidental con la historia de la arquitectura y extenderla a todos los confines del mundo desarrollados o no, con los resultados bien conocidos. "Hitchcock no cree que haya una contradicción total entre el uso de materiales tradicionales y la estética de los Nuevos Pioneros, y entiende que tales materiales volverán a emplearse en cuanto la nueva fase estilística se imponga definitivamente". Y considera errónea una de las ideas principales de los Nuevos Pioneros, que postulaba que cada estilo arquitectónico dependía, forzosamente, de un tipo de construcción. Pensaba que el potencial creativo humano relativo a la estética era limitado, y que, por tanto, se mostraría incapaz de producir una nueva forma de expresión después de cada innovación constructiva. Hitchcock entiende la arquitectura "como una síntesis de solidez, comodidad y deleite, los tres principios fundamentales enunciados por los teóricos del Renacimiento"⁵⁴. Hitchcock y Johnson, como recuerda Tournikiotis, elaboran los tres principios del Estilo Internacional: “La arquitectura como volumen”, “la regularidad” y “la ausencia de decoración aplicada”, se completan con el estudio de la “planta libre”, la diferenciación entre “arquitectura y edificación” y las críticas a las *Siedlungen* de los funcionalistas europeos.

54. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*, Mairera/Celeste, Madrid, 2001, pp. 138, 139, 141 y 142.

La conclusión de que cada estilo arquitectónico depende, forzosamente, “de un tipo de construcción” es doblemente equívoca, pues a cada estilo se le atribuye un código y a cada tipo de construcción (sic) un estilo, con lo que se cierra el círculo perverso del lenguaje conservador del catálogo formal y constructivo. La reducción de los códigos estilísticos a la formulación de la esencia clásica, produce *principios*, acomodados a las creencias de un determinado movimiento de adaptación subjetiva del espíritu inmanente de los tiempos, es decir, acomodado a los tiempos modernos. En estas frases que comentamos se destaca por un lado la inmutabilidad de los principios clásicos y por otra la incredulidad ante el cambio estético tras cada innovación constructiva, en contra de lo que ha sucedido generalizadamente en el final del siglo XX y comienzo del XXI. Tal vez sea por su seducción en términos morfológicos, probablemente el estilo internacional sea el que más influencia global haya tenido y el que más estragos ha causado en términos de pérdida relativa de identidad cultural y en pérdida absoluta de modelos alternativos y patrimonio histórico, además de atribuir a una determinada visión de la construcción componentes universales. La caricaturización de *lo moderno por catálogo* se incluye así en *lo moderno por antonomasia* y en la herencia de *lo moderno como historia*. Sin embargo, si se produjera una caracterización estructural y material de los cambios constructivos conseguidos, en la definición del estilo internacional - ahora en una alambicada equivalencia, algunos lo llaman “multinacional” se encontrarían paradójicamente las claves de los procedimientos tecnológicos y constructivos adoptados por muchos arquitectos en ese y en cada momento. La disociación entre estética e innovación constructiva es un contrasentido, pues los nuevos materiales enfatizan sus deudas hacia los procedimientos tecnológicos de

incorporación y ensamblaje en la arquitectura, tanto como a los requisitos estéticos que pasan a ser parte de la textura de la nueva edificación, rompiendo el esquema en planos, envolventes y pieles que no tienen que ver con las configuraciones señaladas por el estilo internacional como codificables.

Desde el entendimiento de la arquitectura como volumen, el estilo internacional configura sus elementos propios: Los nuevos métodos constructivos han permitido reducir la estructura portante de un edificio a un entramado de piezas horizontales y perpendiculares, metálicas o de hormigón armado, convirtiéndose los muros, de este modo, en elementos secundarios, livianos planos que rodean el espacio. A partir de este principio, los autores definen el resto de características del estilo, transformándolos en invariantes, como son la cubierta plana, la disposición de las ventanas, el juego de transparencia y opacidad de los tabiques, y su carácter terso y ligero, además de sus materiales más apropiados, que serán aquellos que acentúen la tersura y continuidad de las superficies. Otros referentes son la regularidad, antítesis de la simetría clásica y de otros sistemas de equilibrio de masas ligados a los estilos del pasado o la ausencia de decoración aplicada: Los autores de esa época propugnan la decoración derivada de la elegancia de los propios materiales, de las técnicas constructivas y de las proporciones agradables. Y a ser posible, con el mayor descaro como sucede también ahora, definen quienes son los que hacen agradables y elegantes las proporciones y materiales.

Pero todo este esquema de manual pertenece hoy al pasado. Muchas teorías acerca de la fabricación en serie y la prefabricación han sucumbido a las innovaciones industriales. Los productos tienen certificado de vida útil y fecha de caducidad y reciclado, la industria se muestra más cercana a la producción especializada de productos específicos y selectivos, hechos muchas veces a medida, que de la fabricación en masa en los términos de la agotada revolución industrial. Volvemos a formas artesanales para la producción masiva y utilizamos artesanías avanzadas para la producción de alta tecnología. El camino de ida y vuelta sirve lo mismo para contradecir los estilos como para poner en cuestión las técnicas constructivas. Es un camino claramente cerrado a la innovación.

La marca del producto no hace la arquitectura y agota más, si cabe, la visión de la arquitectura como ingeniería, porque la era de la máquina inventó su propia paradoja a partir del fin de siglo, y ahora resulta que lo identificado como maquinista suele ser la construcción en masa e indiferente, que se hace en países de rápido desarrollo, mientras que la arquitectura e ingeniería con más valor añadido tienen inequívocas señales de la identidad de sus autores, de la marca y destino de sus productos de construcción y de las características fabriles de su fabricación y puesta en obra, lo que los singulariza e identifica a su vez, cuanto más audaces resulten. Retenemos de Hitchcock el proceso de definición de un catálogo de cambios estructurales y tectónicos en cada etapa de innovación constructiva, por muy prescindibles que sean los otros análisis del tipo..., la regularidad..., y... el equilibrio de masas exportables a cualquier lugar.

Dejamos a un lado que el repertorio de cambios en los materiales y productos permite una infinidad de variables casi ilimitada en la creación de estéticas y audacias tecnológicas difícilmente inventariables en un estilo singular. Y destacamos la clarividencia de esta cita de su libro "Arquitectura de los siglos XIX y XX" cuando Hitchcock dice, en la edición de 1963, lo siguiente: "desde Wright, cerca ya de los noventa años, hasta las figuras dos generaciones más jóvenes, [...] la obra de los arquitectos occidentales no mostraba por entonces prueba alguna de un giro importante y general, por sorprendente que pudiese parecer la capilla de Ronchamp, de Le Corbusier, a la luz de obra en los años veinte. Nos detuvimos en mitad de la corriente". Lúcida frase que se acompaña con la convicción de que "el futuro debe construirse sobre los cimientos tan diversos y a menudo casi tan contradictorios de la arquitectura de los últimos 150 años". Dos frases que evidencian las propias contradicciones de su autor y de la escuela que le siguió.

Banham.

La reflexión anterior conduce directamente a Banham. En la obra “The History of the Immediate Future” Banham sostiene que “la historia es al futuro lo que los resultados obtenidos en un experimento son a la gráfica trazada. A saber, señalamos en la gráfica los resultados de los que estamos seguros, buscamos una línea o curva algebraica que los conecte de modo convincente, y la prolongamos más allá del último punto conocido para ver a dónde lleva. Y lo mismo ocurre con todas las obras fundamentales de la filosofía histórica: extrapolan las tendencias del presente a la situación futura de los seres humanos”. Esta filosofía del *texto como anticipación*, la *función biológica* de la arquitectura y las definiciones de *corriente principal* y *desfase cronológico* muestran un determinismo que se ha prolongado durante décadas.

Precisamente por esa sensación de continuidad necesaria, el historiador británico Reyner Banham puso en tela de juicio la posición, generalmente aceptada, que “veía en la arquitectura del siglo XX una ruptura total con la tradición académica y una continuación con las ideas del movimiento inglés Arts and Crafts y los ingenieros del siglo XIX”. En contra de la teoría de la falta de ruptura sugerida por Banham y a pesar de su larga influencia, sobre la era de la máquina, muchos de los objetos de esta era son máquinas “inservibles” o, si sirven para algo, es para clamar por la eficiencia de su arte, de su arquitectura, en una implicación muy atrabiliaria de la ingeniería. No obstante Banham procede de otra tradición, separada de la metafísica alemana, mucho más pragmática. Rizando el rizo de la artesanía Banham quiere enlazar con una tradición que se había roto desde la morfología y el uso del acero, el vidrio y el hormigón armado. “A principios de los años setenta, la historiografía de la arquitectura dio un giro decisivo y tomó una nueva dirección”. Banham argumentaba que “los arquitectos modernos no habían sido capaces de elaborar una estética capaz de expresar su propia *era de la máquina*”, (como se puede ver en su propuesta de “Burbuja ambiental” de 1965). Ello pese al deseo de los arquitectos de servirse de todos los avances tecnológicos a su disposición. Incluso, “las formas desnudas de los años veinte obedecían aún a ciertos preceptos de la tradición académica”.⁵⁵

Desconociendo que estaban formulando un nuevo academicismo maquinista y que los preceptos que intentaban asentar *también* pertenecían a una nueva tradición académica, Banham, y su obra “Theory and Design in the First Machine Age”, señalan el inicio de un periodo de reflexión y cuestionamiento acerca del Movimiento Moderno. Incluso su fecha de publicación, 1960, se considera el umbral donde esta empezó a ponerse en tela de juicio. Banham desvela algunos de los mitos de la historiografía que va desde los años treinta hasta los sesenta, escribiendo cosas que los historiadores habían ocultado, a veces deliberadamente y otras no. La argumentación de Banham sirve a su tesis de la continuidad, en la nostalgia de un salto cualitativo que resulta fatalmente conservadora. (Fig. 14)

En lugar de sucesión de estilos, en esta obra se busca la continuidad de otra manera. De lo que se habla es de la tendencia uniformadora, de evoluciones y transformaciones que se integran en una corriente principal que asume esas evoluciones. La defensa de la tecnología del momento se antoja un tanto corta o primaria a los ojos de hoy, propia del momento de optimismo de esa década y del estado embrionario de una industria que iba a alterar los modos de la vida cotidiana, pero no a traer por el momento más que una nueva sociedad de consumo. “Según el espíritu del análisis que hace Banham, la historia de la arquitectura no es tanto una sucesión de estilos cerrados como un reflejo de las transformaciones del *Zeitgeist*, que se integran dentro de la corriente principal”. Las conclusiones son por eso un tanto esperpénticas, como las de aquellas críticas de la arquitectura italiana de los sesenta, tan bien contestadas por Ernesto N. Rogers en Casabella.⁵⁶

El deslumbramiento por los electrodomésticos (o ahora los objetos, actualmente de moda, de diseño “plano”) es similar al que hoy existe sobre las posibilidades de las telecomunicaciones y la electrónica: equívoco y poco científico porque el equipamiento tecnológico no se acompaña de una modernidad espacial equivalente. Este atractivo es, sobre todo, un deslumbramiento

55. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*, Mairera/Celeste, Madrid, 2001, pp. 147 y 151. pp. 161 y 163



Banham
Collins
Tafari

Fig. 14. Portada de los libros de Banham, Collins y Tafari

56. TOURNIKIOTIS, Panayotis. OP cit. p. 163.

social y un comportamiento de consumo masivo; y eso aunque la revolución de la electrónica es, todavía, una muestra incipiente de la revolución en los avances de la biotecnología y las consecuencias sobre la forma de conocimiento que alterarán toda nuestra percepción del entorno en el próximo futuro. Frases metafísicas referidas al consumidor quedan como yacimientos arqueológicos de una época ya remota. El ser humano es un sujeto potencial diverso y cambiante, que se mueve hacia escenarios nuevos, que requieren formas y funciones fluidas, muy poco separables. "En esta arquitectura, diseñada para el ser humano, la forma no sigue a la función": Se trata de un suplemento esencial pero libre que obedece a unas reglas, distintas, que difícilmente pueden ser específicas y que están en constante transformación, puesto que siguen el ritmo de la evolución del *Zeitgeist*. Como tantas catástrofes enunciadas desde el humanismo, "la forma no sigue a la función" es el apretado corolario de lo que no era sino la constatación del fracaso del funcionalismo determinista.

Se desconoce en ese momento que la forma y la acción constituyen un conflicto *multifuncional* o *multidimensional*, resuelto con la tecnología de cada tiempo y, a veces, lo que hay en la forma vive en coexistencia indiferente con nociones reconocibles, como la antigua de *función*, y la acción arquitectónica es indiferente también a la tecnología, porque esta puede tener contenidos poco funcionales como valor añadido de sus propiedades de uso. Ni los estilos se suceden en la forma, ni las tendencias confluyen en una corriente principal o transversal, sino que conviven en muchas fibras turbulentas, asociados a procesos indecisos de cambio o a procedimientos productivos, casi siempre confundidos entre la innovación y la tradición. Y a veces, quizá, constituyen procesos enfrentados en muchas direcciones contradictorias, que tienen éxito en función del mercado.

El ser humano está tan objetualizado que hasta la misma expresión genérica "ser humano" se discute como si no pudiera ser sino síntesis de un sujeto concreto. La biodiversidad alcanza a la definición de los destinatarios del mundo formal que se le supone necesario a ese ser genérico que no existe más que en el subconsciente determinista. "La máxima aspiración de esta arquitectura no es el objeto producido sino el ser humano"; la armonía de ambos vendrá posibilitada por los más recientes avances tecnológicos.⁵⁷ Abstracción de nuevo para simbolizar los ideales de un momento en el que la forma ha conocido tantas simplificaciones como la concepción del universo o del ser humano en una etapa concreta de transformación. Lo plano, lo bidimensional impera en el diseño de los objetos más dispares del siglo XXI, como una búsqueda de sencillez para explicarse lo inmaterial. El universo y la función se han hecho extraplanos y la forma se ha hecho más polivalente que nunca, enfundada en atributos mínimos pero más y más elocuentes, pero no busca un destinatario universal, sino un sujeto con perfiles individualizados y característicos.

En esta breve reseña, Banham queda como un cronista de la época que inicia la revolución postindustrial y acelera sus espectaculares cambios en la ciencia y la tecnología. Su teoría sobre la máquina y el diseño de su época han marcado profundamente los últimos intentos de interpretación integral del siglo XX; aún así, las muestras de estupefacción han ido dejando paso al avance inexorable de formas de consumo y sus efectos sociales han ido siendo asumidos vertiginosamente por una sociedad que pasa del consumismo electrodoméstico a las tecnologías de la información mediante una revolución tecnológica apenas iniciada en términos objetivos, pero que se adelanta a los cambios culturales: Se transfiere a más velocidad que los manuales de instrucciones.

El interés que despierta Banham se encuentra, probablemente, en su premonición al situarse en los albores del avance tecnológico en una era *paleomaquinista* y, por eso, su análisis de la forma queda indisolublemente ligada a la exploración tecnológica de su tiempo, lo que se traduce en la experimentación formal del proyecto como campo de innovación productiva y de la arquitectura como una fabricación intelectual e industrial de masas, apenas entrevista como epifenómeno de la sociedad postindustrial, antesala de una nueva sociedad de la información que altera la mayoría de sus puntos de partida. Todas estas pretensiones de caracterización pertenecen a una fase en la que la secuencia del progreso se consideraba lineal pero su apunte

57. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*, Mairera/Celeste, Madrid, 2001, p. 167.

de funciones biológicas y su avance en el estudio de los tiempos son una muestra clara de articulación social de la historia con el conocimiento de cada época, pretensiones que se han visto suficientemente subvertidas en nuestros días con, por ejemplo, el potente avance biotecnológico experimentado en tantas direcciones y el sumario fracaso de la relación humana con la naturaleza del planeta.

Peter Collins.

No obstante, la historia demuestra que la producción es mucho más compleja que la ideología del primer maquinismo y de los demás que han sobrevivido, casi dependiendo de los avatares de la ciencia ficción. Las soluciones no dependen sino del subconsciente, la fatalidad o la posibilidad de ser construidas y el arte está en que lo sean sin perder utilidad y firmeza. Hoy las formas no estrictamente arquitectónicas (o consagradas como tales) son las que prevalecen muchas veces frente a las formas convencionalmente funcionales, resistentes o útiles. Según Tournikiotis, "La arquitectura a la que apuntan sus deseos [de Collins] surge de la evolución real de los ideales y de los medios técnicos que determinan la creación arquitectónica. Sus juicios y conclusiones derivan de un conjunto de clasificaciones e investigaciones que revelan el modo real en que la arquitectura ha existido a lo largo de los dos últimos siglos".⁵⁸

58. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*, Mairera/Celeste, Madrid, 2001, p. 177.

La historia del Movimiento Moderno de Collins presta especial atención a la diferenciación semántica de *verdad* y *sinceridad*; ésta última alude a una relación de honradez entre el arquitecto y su proyecto difícilmente sostenible en términos de equilibrio objetivable. Collins sostiene que cuanto mayor sea la sinceridad de los edificios proyectados por los arquitectos, menor armonía presentarán respecto a su entorno, cuestión más que dudosa cuando se observa empíricamente el desasosiego de la ciudad del Movimiento Moderno, la falta de relación con la naturaleza y la utopía irrealizable de los desarrollos de dos dimensiones sobre las topografías reales. La indiferencia ambiental de tales edificios con el relieve en que se asientan es la más grave consecuencia de su sinceridad, y deriva, principalmente, "de su desprecio por un sistema de reglas basadas en un trasfondo común de conocimientos..." y sinceridad. Mucho más sincero resulta el artificio concebido como tal para crear un entorno nuevo, pero esto supone un nuevo paso en una dirección distinta. A este respecto es significativo el salto que hay desde esa posición a la siguiente cita del arquitecto Eduardo Arroyo, que explica el cambio vivido cuando se proyecta un "alma constante" en las vigas con objeto de impedir que hable la estructura y ocultar la "pornografía de los esfuerzos".⁵⁹ A la vista de la distancia entre uno y otro, está claro que la noción de sinceridad privada o de la íntima verdad o sinceridad, solo existe en las profundidades de la psicología de cada autor y en su conciencia artística o ética.

59. Ver El croquis nº 118. Estadio de Baracaldo de Eduardo Arroyo: "Un millón sobrado de kilos de acero atornillado para no mostrar tirantes ni estructuras que puedan hablar. Perfiles de acero armado con almas constantes y alas de espesores variables evitando la pornografía de los esfuerzos." Madrid 2003

Esta postura de Collins coincide con aquella de la *autenticidad* de Curtis y, por tanto, la de Collins es una posición anti-artística, lo que prefigura una larga cadena de sensibilidades y de autores que denunciarán o menoscabarán *lo artístico* o *lo bello*, por considerar que son elementos que se le suponen a la obra de arquitectura si son verdaderas o sinceras, no como atributos de otro tipo. Durante décadas, se volverá aun purismo abstracto...en contra de las tendencias últimas, que parecen estimar, de nuevo y de otro modo, lo que tiene que ver con la belleza. El pensamiento de Collins no pone en duda ni las clasificaciones ni las investigaciones, así como tampoco la capacidad subjetiva que se transfigura en "la honradez del arquitecto con su proyecto". La coherencia es un valor que se suponía a la arquitectura moderna como una componente esencial, pero ahora se disfraza de sinceridad, como si ese elemento no fuera uno más del individualismo característico del artista contemporáneo. Según esta teoría de la autenticidad (tan antiartística), estaríamos ante las únicas soluciones personales que caben frente a un problema o, al menos, a aquellas que caben en la honradez e integridad del proyectista, que se debe a su conciencia.

Para Collins, como para muchos de los arquitectos y críticos británicos de ese período, "la *arquitectura no es arte*", puesto que sus dos principios fundamentales, la *utilitas* y la *firmitas*, no poseen valores propios relacionados de algún modo con el arte. Asimismo, no toma en

consideración la idea de regeneración de la arquitectura que se planteó en los años veinte como resultado de una estrecha relación con las artes. El impacto de las artes sobre la arquitectura se convierte para el autor en algo totalmente negativo cuando es responsable, parcialmente, de la producción de formas que ya no son estrictamente arquitectónicas, "sino que configura una 'seudoarquitectura' de alusiones literarias y formas arbitrarias". En el panorama actual de la arquitectura, por el contrario, se vive una angustiosa búsqueda de la belleza formal desde la abstracción constructiva, desde la pasión por la alusión y la cita al impacto del arte tecnológico o conceptual en la arquitectura más avanzada. Según la visión de Collins y de algunos críticos actuales, mucha de la arquitectura contemporánea, incluso la más avanzada tecnológicamente, sería un sucedáneo artístico.

60. Ver *Arquitectura Viva* n°s 99-100 y *El Croquis* n°119, para ejemplos de la contradicción entre la sinceridad de Collins y la práctica proyectual contemporánea.

La interesante y reveladora postura de Collins contradice la separación entre teoría e historia y da ¡otra vez! importancia a la continuidad, que es una de las categorías más confrontadas por el Movimiento Moderno. Esta posición supone una dura ruptura con todo lo anterior, especialmente, y esto es significativo, con la tradición de las bellas artes a pesar de que, quizá por esto último, se transforme en canon y lenguaje, y por ello también en modelo crítico, asumiendo la paradoja de ser a su vez una mezcla canónica de historia y teoría.⁶⁰

Esa conjunción es en sí misma ahistórica o ateórica, pues las teorías surgen de una experiencia personal ante las cosas que no es, en el fondo, sino una experiencia de conocimiento, una experiencia artística en cierta medida. Lo es en la dimensión en que la construcción del espacio constituye una atribución, no de una época, sino de identidades sociales señaladas por individuos concretos en cada momento, para la formulación de una teoría contemporánea de la arquitectura. En especial cuando sirve para la creación de un nuevo estilo. La crítica rigurosa, se posiciona contra los estilos. Los autores de arquitectura con una biografía dilatada reniegan de quiénes les atribuyen estilos característicos. La objetivación de un estilo genérico es un fraude, porque para muchos el estilo consagrado como código es el fraude. El estilo, además, mantiene la persistente insistencia en la dirección peyorativamente evolucionista de las materias culturales, frente a los saltos y los períodos confusos. Ni la continuidad de la cultura está hecha de continuidades, ni las rupturas expresan la discontinuidad con la contundencia del pasado.

Hoy se construye sobre un cúmulo de restos de memoria física y cultural, tomando materiales de aquí o de allá, en un proceso no tan distinto del ocurrido en los grandes cambios de civilización. Casos que tienen su metáfora en la venta turística del mármol de fachada del Finlandia Hall de Alvar Aalto, tanto como en la ansiada captura de pedazos del ignominioso muro de Berlín.

La continuidad en la arquitectura a través de la deshistorización o la sinceridad es tan incierta como la creencia en el progreso de los *estilos* nacionales históricos o vernáculos de la que dieron cuenta sobrada las dictaduras totalitarias. Collins atribuye unos ideales a la arquitectura moderna que han sido contrariados por la historia. Tanto para la definición de los postulados de coherencia como para la formulación de teoría, lo más destacable es cómo se han visto desmentidos por la evolución del proyecto contemporáneo en muchas de sus componentes esenciales, desde esos años hasta la entrada en el siglo XXI.

Bruno Zevi.

Nos paramos con más detenimiento en la importante obra de Zevi, porque polemiza con el Movimiento Moderno, para luego redefinirlo. La postura de Zevi, además de subjetiva y tendenciosa es beligerante, porque "elige" estilos dentro del estilo o de la corriente moderna, de que se trate, seleccionando la excelencia de los arquitectos que más o mejor se acogen a sus preferencias. Más que ninguno, aporta la taxonomía y la clasificación a los principios buscando los inmanentes que en otros historiadores quedan menos explícitos.

Lanza una polémica destinada a imponer sus propias convenciones arquitectónicas desde una posición exclusivamente teórica, pero está tan influenciada *por su tiempo* que carece de valor prospectivo. Esa falta de visión panorámica es mayor, si tenemos en cuenta los cambios que hemos enunciado someramente al principio acerca de las nociones de espacio y tiempo, desde Einstein y la “teoría de la relatividad”, los “quantos” y los “quarks”, concebidos como categorías dimensionales de las relaciones espacio-temporales inasumibles desde la perspectiva intelectual en los que esos elementos fueron tratados por Zevi, lógicamente para su época, como categorías estáticas en una dialéctica entre lingüística y sociológica.

El polémico discurso de Zevi se estructura a partir de dos formas diferentes, la dicotomía semántica del discurso cognoscitivo -reflejada en situaciones sucesivas de éxito y fracaso (enfrenta a lo largo de la historia los conceptos de espacio y espacio orgánico)-, y la aplicación de la antítesis contenida en su posicionamiento a modo de consolidación del mismo (el lenguaje clásico frente al moderno). Lo “orgánico” en Zevi no es una etiqueta más para servir solo al propósito fedatario y clasificatorio, sino algo demasiado parecido a lo “auténtico”, por muy subjetivo y distante que resulte en la visión de Curtis. Sobre todo al considerar estadios dialécticos de lo orgánico que son complementarios y sucesivos, cuando resulta que sólo son dominantes en apariencia y sólo en determinados sitios y siempre en determinadas condiciones.

Simplificando las consecuencias de la *era de la máquina*, Zevi contrapone a ésta un humanismo basado en la naturaleza, asumiendo los componentes de naturaleza casi biológica que encuentra en la arquitectura orgánica y da una vuelta de tuerca a sus supuestos, al considerarla no una visión determinada de autores concretos, sino un balance efectuado por una avanzada vanguardia en el camino hacia una arquitectura universalizable. Tal posición adelanta un retrato de tiempo y cultura en la que se produce, probablemente, fuera de las grandes corrientes de industrialización y de la cultura del cambio subyacente a ella

Utilizando una clasificación certera pero insuficiente, Zevi dibuja un entramado de elementos, surgidos de la dimensión social por él propugnada, que refieren las diferencias entre la arquitectura racionalista y la orgánica y se agrupan en dos partes complementarias, que parten de ignorar vertientes del organicismo y de su reveladora relación con la naturaleza, así como siguen una ingenua dirección secuencial que parece tener un objetivo definitivamente integrador de corrientes. En primer lugar traza las componentes negativas del racionalismo, para después señalar las positivas de la arquitectura orgánica, vertebrando así un discurso polémico en el que el éxito de una deriva del fracaso de la otra. En una especie de aceleración de la crítica, anticipa las componentes del racionalismo, califica un período y sus lenguajes y atribuye la decadencia de la arquitectura moderna a cinco razones. De esa forma extrapola las cinco causas principales, según él, del insuficiente desarrollo del movimiento en Francia y, haciendo una carambola, las convierte en anticipo del previsible auge del paso siguiente hacia lo orgánico, haciendo suyos los postulados de esa corriente, y del maestro Wright.

Entre ellas se dan explicaciones de diversa índole. “*El racionalismo era incapaz de desarrollarse*”, puesto que se le impedían sus posiciones utilitarias y mecanicistas, totalmente inadecuadas. Pero el racionalismo había sido una corriente más, que impregnaba todo el Movimiento Moderno, por lo que no acaba de entenderse su confusión con el mecanicismo en esta frase. “*El lenguaje abstracto estaba agotado*”, ya que no había convergencia alguna entre el funcionalismo técnico y la abstracción estética. La abstracción era una convención generalizada desde Loos, que convivía con formas de figuración que no se han destacado más porque no interesaban a una visión reduccionista. Visión reduccionista que afectaba a la abstracción, al racionalismo y al organicismo, casi siempre desconociendo los cambios en la visión de la naturaleza que se estaban apuntando ya y que ponían atodas las tendencias del Movimiento Moderno ante un espejo muy deformado respecto de las intenciones de su inicio. “*La arquitectura moderna se había vuelto dogmática*”. Pero su dogma se estaba recreando en la propia versión dada por él, a favor de la arquitectura que prefería porque creía encontrar la ausencia del dogmatismo que venía a conformar con su sistema de crítica. “*La arquitectura*

moderna había caído en el manierismo", puesto que era un estilo epidérmico que se aplicaba como los demás sobre estructuras tradicionales. En las palancas sintéticas de su crítica del racionalismo Zevi, adelanta su convicción en la degradación de ideales que combate porque se salen de un sistema crítico en el que cree, a pesar de que hayan evolucionado mal, y los manipula para erigir otra serie de valores que - a su juicio - presuponen una orientación menos utilitaria y agotada.

61. Zevi, Bruno. *Towards an Organic Architecture*, pp. 46-50.

Es un salto formalmente paradójico, para un arquitecto que luchaba por encontrar reglas de codificación aseguraba que "*La arquitectura racionalista, en el fondo, no era funcional*"⁶¹. La atribución que hace el autor a la arquitectura orgánica es más que discutible desde la práctica de la arquitectura del Movimiento Moderno, sobre todo y, muy especialmente, porque es una posición explícitamente metafísica. La posición metafísica, que es el pensamiento dominante en la crítica de la arquitectura, proviene hace medio siglo de la filosofía de Heidegger; ha tenido amplio eco entre los arquitectos y poco encaje con la realidad, no solo por su esencialismo abstracto, sino porque ese discurso elude los pronunciamientos sobre las implicaciones constructivas de la sociedad de masas. Las disquisiciones sobre el espacio orgánico, plenamente basadas en una aristocrática visión de la dialéctica entre naturaleza y ciudad, están mejor y más decididamente expuestas por otros autores más distanciados de la arquitectura orgánica, pero a pesar de ello, la influencia de Zevi ha sido incuestionable en gran parte del siglo pasado, dejando fuera del alcance de observación sus muchos prejuicios.

Por este motivo, los seis elementos positivos de la arquitectura orgánica que enuncia Zevi pueden extraerse directamente, a partir de la muerte de los padres fundadores, de la concepción arquitectónica de un autor concreto, Wright. El enunciado de esos elementos deja aflorar muchas dudas: "*El espacio interno como realidad*", (puesto que según, Zevi, los arquitectos se expresan a partir del espacio interior y no de la planta y los alzados); una cuestión absolutamente incierta en nuestros días en proyectos en los que el exterior y el interior fluyen libremente o son obligados por pautas previas. O "*La planta libre*", (porque según el autor italiano ésta dota al espacio de continuidad y flexibilidad, fundamentos de la disposición de las habitaciones acorde a las necesidades de cada uno de los habitantes); con esta noción queda relativamente en precario el concepto de *planta libre*, ya que el espacio orgánico suele estar determinado por relaciones en las que todas las categorías de las envolventes pueden incluirse en un solo plano, no ya poliédrico, sino curvo, alabeado o plegado, como sucede en algunos edificios emblemáticos del organicismo, en los que la planta es todo menos libre. O el axioma de que "*El exterior es consecuencia del interior* [...] Las casas se desarrollan a partir de un núcleo interior y se abren «como plantas»". ¿Y por qué no a la inversa, el interior consecuencia del exterior, o la indiferencia entre exterior e interior? La "*Unidad del interior y el exterior: la casa inmersa en la naturaleza*"; se refiere según Zevi al continuo ininterrumpido formado por la casa y su entorno, debido a la disposición de las habitaciones incorporándose al terreno existente; pero la casa inmersa en la naturaleza es una utopía en la ciudad contemporánea. Otro enunciado "*La naturaleza de los materiales*" determina la continuidad entre la casa y su entorno, puesto que los materiales son los propios del lugar; pero ocurre que los materiales son cada vez menos los del lugar. Y así llega a la cabaña heideggeriana. La noción del "claro en el bosque" en el que se encontraría nuestra imposible *cabaña ideal*, producto de la nostalgia metafísica. "*La casa entendida como un refugio*, una guarida a la que el animal humano puede retirarse como si fuese una cueva, resguardado de la lluvia, del viento y de la luz".⁶²

62. Zevi, Bruno. *Towards an Organic Architecture*, pp. 46-50.

Estas reflexiones corresponden sencillamente al análisis parcial de una época y a la nostalgia de otra forma de habitar. La correspondencia de esos nuevos sujetos sociales en movimiento con otras formas de vivir implica un cambio de la estática a la cinética, que refleja un cambio sustantivo de la percepción del espacio. Las casas de paso, efímeras, móviles, inestables son la verdadera realidad de hoy junto con las funciones polivalentes de la casa como lugar de ocio o de trabajo, la casa digital o, más simplemente, la vivienda "como lugar del yo" quedan un poco fuera de esta definición. Volvemos a encontrar un desfase entre los invariantes y la realidad actual

Esto sucede también con otros temas. Hoy la planta libre ya no es la mayor contribución al estilo de vida de los seres urbanos. La libertad se mide con otros parámetros y por eso las funciones interiores pueden prevalecer o no sobre la forma exterior de los alzados. Si faltaran ejemplos en la nueva construcción, la rehabilitación es una prueba definitiva de esta disociación. Aunque la aspiración de la arquitectura pudiera seguir siendo la absoluta diaphanidad, su enigma estaría en la exploración del juego de los límites. En consecuencia, la interpretación de los principios acaba en una cuestión en la que ya no caben recomendaciones en forma de reglas unificadoras. Y menos las variantes en distintos planos, porque actualmente el mundo se concibe desde la polidimensionalidad que empieza en tres y tiene ilimitadas caras alabeadas. Zevi tiende a la visión global: "La interpretación espacial no es una interpretación que cierre el camino a las demás, ya que no se desarrolla en el mismo plano". Los dos elementos siguientes conectan el *espacio* (la condición social, la *forma* (la condición estética) y los *materiales* (la condición técnica). El último elemento cobija el paralelo entre la arquitectura y la naturaleza (la casa entendida como refugio). Tras presentar las interpretaciones política, filosófico-religiosa, científica, económico-social, materialista, técnica, fisio-psicológica y formalista de la arquitectura, Zevi señala a la interpretación espacial como si fuera la única global de la arquitectura. Su posición se resume en dos conclusiones generales, bastante fuera de contexto hoy. "Toda interpretación que no parta del espacio queda restringida a establecer que, por lo menos, uno de los aspectos de la arquitectura antes enumerados no tiene validez y debe ser descartado. Esto significa elegir *a priori* un sector en el que fijar la atención".⁶³

63. ZEVI, Bruno. "Saber ver la arquitectura". Ediciones Apóstrofe. Barcelona, 1998. p. 152.

La primera de las invariantes de Zevi, llamada *catálogo* o inventario, determina la *condición social* de la arquitectura moderna. "Es el principio del rechazo del clasicismo en su conjunto y del retorno a una pureza primaria que permita la recopilación de un inventario de necesidades y funciones asociadas con sus correspondientes formas orgánicas, ajenas a todo apriorismo morfológico". Inscritas dentro del corpus del lenguaje moderno, surgido de siete invariantes, formulado por Bruno Zevi, *asimetría* y *disonancias*, junto con la *tridimensionalidad antitética* de la perspectiva, definen el entramado morfológico de la arquitectura moderna. La última de las invariantes, *la reintegración edificio-ciudad-territorio*, supone la proyección de la condición social del lenguaje moderno. Las siete invariantes, junto a sus atributos morales y políticos, convierten a la arquitectura en la antítesis de la clásica; "es la arquitectura anticlásica".

La moderna arquitectura de Zevi está determinada por tres principios fundamentales "que pueden aplicarse a cualquier solución, a cualquier escala" (ZEVI, Bruno. "El lenguaje moderno de la arquitectura". p. 46): las razones sociales, los intereses técnicos y el impulso artístico, es decir, la condición social, técnica y estética, la primera jerárquicamente por encima de las otras, puesto que el arquitecto moderno no se inspira ni en los avances de las técnicas constructivas ni en las nuevas teorías estéticas. Su objetivo es, fundamentalmente, de orden social, aunque, naturalmente, haga uso de las nuevas técnicas a fin de adecuar la vivienda a las necesidades concretas de cada familia, ofreciendo su arte a una mayor estratigrafía social que en el pasado. Pero su propósito trasciende de lo meramente funcional, puesto que su trabajo pretende, abarcando toda la vida del ser humano, lograr su total libertad y proporcionarle progreso material, psicológico e intelectual.

La adaptación del edificio a su propósito social define también el campo del deleite estético. Dicho de otro modo, la belleza en arquitectura reside en su expresión más simple, la de la adecuación: "Decir -como suele hacerse- que la arquitectura es la construcción "bella" y la no-arquitectura es la construcción "fea", no tiene ningún sentido aclaratorio". La definición más precisa que se puede dar hoy de la arquitectura es la que tiene en cuenta el *espacio interior*. La descripción que el autor hace de lo bello, lo feo y el espacio interior se salen de cualquier descripción. La arquitectura bella será la arquitectura que tiene un espacio interno que nos atrae, nos eleva y nos subyuga espiritualmente; la arquitectura fea será aquella que tiene un espacio interno que nos molesta y nos repele (ZEVI, Bruno. "Saber ver la arquitectura". p. 26); y esta última, que vuelve a remarcar el contenido dogmático de la posición de Bruno Zevi respecto al carácter tridimensional del espacio interno, entendido como el generador último

64. Zevi, Bruno. "Saber ver la arquitectura". p. 31

de la arquitectura. "En conclusión, si bien en la arquitectura podemos encontrar las contribuciones de las demás artes, es el espacio interno, el espacio que nos circunda y nos incluye, el que marca el tono en el juicio sobre un edificio, el que constituye el sí o el no de cualquier veredicto estético sobre la arquitectura".⁶⁴

65. ALBERTI, Leon Battista. *De re aedificatoria*, Florencia, 1485, libro VI, capítulo II. La cita está tomada de la edición española: Akal. Los Berrocales del Jarama. 1991, p. 246.

El espacio interno define taxativamente la percepción de la arquitectura a efectos de su veredicto estético. A la vez, existe una cierta indecisión, en la formulación de Zevi, acerca de la propia idolatría, declarada o no declarada, hacia lo orgánico, como causa última y bien notable de la "cohesión". Y más si se aplica a su relación con las artes o la referencia a las etapas de la música que se verán más adelante y a la búsqueda de la belleza. La belleza no se fundamenta, según Zevi, en "la armonía entre todas las partes del conjunto, conforme a una norma determinada, de forma que no sea posible añadir, reducir o cambiar nada sin que el todo se vuelva más imperfecto", porque si bien Zevi exige la cohesión en la arquitectura, muestra una gran desconfianza respecto a la "cohesión armoniosa" como principio estético, refiriéndose incluso a Adorno y al concepto de disonancia tomado de Schönberg acaba afirmando que "El culto de la cohesión se convierte en idolatría".⁶⁵

66. Zevi, Bruno. "El lenguaje moderno de la arquitectura". Editorial Poseidon. Barcelona, 1978. p.82

Achaca Zevi, en un discurso, contenido en sus *Apostillas* al "Lenguaje moderno de la arquitectura", muy atractivo por su tono contradictorio a las etapas de la arquitectura una gran diferencia con las etapas del desarrollo musical como sistema de comunicación y verificación. Sugiere que "están claras en la música": "atonalidad, desestructuración expresionista; después racionalismo dodecafónico; finalmente ciclo post-dodecafónico, aserial, que se sustrae al rigor racionalista pero no para referirse al caos". El procedimiento de análisis es bueno, porque separa lenguajes distintos, el de la música y el de la arquitectura, pero la conclusión es equivocada porque las pautas de ambas como construcciones intelectuales han seguido caminos a veces muy convergentes.⁶⁶

La importancia de Zevi como crítico es la de alguien que apuesta y se arriesga por identificar un proceso y tomar posiciones ante él, incluso explicándolo sucesivamente en todas sus etapas. Aunque a nuestros ojos, esas posiciones estén claramente invalidadas por los prejuicios previos y la tendencia a determinar qué son y que no son - de las catalogadas con su criterio y de su inventario adjunto de elementos identificatorios - arquitecturas válidas y, a la postre, orgánicas. Su monumental capacidad de análisis sigue teniendo interés por la capacidad de hacer preguntas y diseccionar problemas, pero sus respuestas y su síntesis se nos antojan hoy demasiado pobres y contradictorias casi evidencias de un traumatismo intelectual -, vinculada a un tiempo claramente diferente y a una visión reduccionista de otras sensibilidades no coincidentes con la suya. Las razones sociales, los intereses técnicos y el impulso artístico pesan más que el análisis de la complejidad del proyecto contemporáneo, que queda finalmente sin explorar, porque no coincide con el baremo de clasificaciones introducidas a priori por él mismo. La formulación de las etapas parece provenir solo de un impulso social y no de los condicionantes constructivos; del impulso cultural, antes que de la técnica o de la búsqueda autónoma de la belleza.

Leonardo Benevolo.

Leonardo Benevolo es el gran tratadista de la integración histórica, con la ciudad y la disciplina de la arquitectura. Según el texto tantas veces citado de Tournikiotis, "la expresión 'Movimiento Moderno' es una referencia al concepto de arquitectura de Benevolo, cuya *Historia* se escribió -precisamente- para confirmar la cohesión y la unidad del dicho movimiento, ilustrado en la Bauhaus y en los proyectos de Gropius, Le Corbusier y Mies van der Rohe". El verdadero propósito de Benevolo al referirse a la crisis de la ciudad industrial es confirmar la desintegración de las relaciones entre la teoría y la práctica, entre el arte y la tecnología. Según este presupuesto, el Movimiento Moderno se constituyó como *superación*, basada en una estructura de hecho polémica, del historicismo y de los movimientos arquitectónicos del pasado. En Leonardo Benevolo se da la confluencia más potente entre el

compilador crítico y el difusor cultural. Más completo que ninguno de los mencionados, con una obra extensísima es de los mayores divulgadores contemporáneos de la arquitectura, el diseño y el pensamiento sobre la ciudad.⁶⁷

67. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*, Maira/Celeste, Madrid, 2001, pp. 95, 98 y 99.

Para Benevolo, una serie de conceptos descubren las diferencias invisibles existentes entre el Movimiento Moderno y los estilos del pasado, en dos dualismos decisivos y opuestos: "la *razón* frente a la *intuición*, y lo *colectivo* frente a lo *individual*. En el ámbito de lo visible, las diferencias se describen como la antítesis entre los componentes morfológicos y compositivos de la tradición clásica y el historicismo, por un lado, y, de otro, las cinco categorías de componentes que van a configurar la arquitectura moderna: *unas nuevas relaciones entre la ciudad y la arquitectura*; *los requerimientos funcionales de la composición*; *la construcción sincera*; *materiales puros y duraderos*; y una serie de componentes morfológicos que aportan *sencillez* y *rigor geométrico*. Estas son palabras clave de la "Historia de la arquitectura moderna" de Leonardo Benevolo.

Rechazando cualquier apriorismo metodológico, Benevolo pretende descubrir los principios organizativos de la historia en los hechos mismos: "Parece aconsejable, por tanto, no empeñarse en tratar de insertar el argumento dentro de los esquemas metodológicos usuales, sino procurar adaptar la metodología al argumento, intentando captar en el propio Movimiento Moderno las indicaciones historiográficas que virtualmente contiene". Existen en esas palabras tales grados de idealismo, que parecen sacados de un texto clásico y probablemente sea así. Benevolo es contrario a la metodología historiográfica que prioriza el estudio de las características morfológicas de la arquitectura, cuestión en la que coincidimos con él y cree que no debería haberse aplicado a después de la segunda mitad del siglo XVIII, habida cuenta de los profundos cambios operados en la sociedad y en la arquitectura por la Revolución industrial: "Si nos limitásemos, de hecho, a una historia de las formas, deberíamos postular una clara solución de continuidad, un corte brusco con respecto a la tradición, algo que podría formularse en una polémica, pero que no sería admisible históricamente". Y, centrando sus críticas en Kaufmann, afirma su rigor metodológico frente a la historia: "El papel que se les ha querido atribuir [a los arquitectos 'revolucionarios'], de precursores del movimiento moderno, está basado en comparaciones formales y no es válido según criterios históricos".⁶⁸

68. BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*, pp. 6 y p. 9 y 61, respectivamente.

El discurso histórico de Benevolo comienza con una mirada, común a todas las críticas, al pasado, y cita el resumen de una ley presentada el 14 de junio de 1791 en París, ante la Asamblea Nacional francesa, por el diputado Le Chapelier, en la que se hace explícita una nueva estructura organizativa, adecuada a la sociedad industrial, que concede autoridad política a la "voluntad general" de la comunidad. El análisis de la crisis de la ciudad industrial le sirve a Benevolo como fundamento sobre el que asentar su historia "social" de la arquitectura: "En adelante, la aparición del Movimiento Moderno descansa sobre este fundamento político de la reforma global de la ciudad industrial y su sociedad. Con este mismo espíritu, los fenómenos arquitectónicos se consideran secundarios con respecto a los sociales". Establece una clara distinción entre lo *visible* y lo *invisible*, entre la forma y el contenido del arte, entre la arquitectura y su ciudad, introduciendo así la subordinación de la forma a sus factores determinantes de carácter social. La parte invisible del diseño arquitectónico (el diseño social) es un criterio decisivo para la arquitectura. Ese discurso positivista y optimista es, en suma, el pensamiento enterrado con el siglo XX. Para Benevolo, las vanguardias de principio de siglo veinte eran promovidas por individuos o pequeños grupos que tratan de exponer universalmente una experiencia celosamente individual, rompiéndose el equilibrio entre las necesidades generales de la sociedad y las ambiciones individuales. Su actividad de esas vanguardias estaba abocada, por tanto, a la más absoluta esterilidad.

El Movimiento Moderno, para él, superó a la vanguardia, llegando a un nuevo concepto de responsabilidad, beneficiosa a todos los miembros de la sociedad, basada en el suministro esencial de servicios para la vida social y en el compromiso individual derivado de las necesidades de los usuarios. Los arquitectos del Movimiento Moderno deben, pues, olvidar todas esas actividades privilegiadas de la vanguardia y, presentando sus proyectos conforme a

las reglas vigentes y que sean de aplicación universal, "poner el futuro en manos del Estado, aceptando participar en la lucha política con las mismas armas que el resto de la gente".

Siguiendo a Tournikiotis, "tan pronto como la búsqueda de este objetivo se libere de sus manifestaciones utópicas, surge para Benevolo el problema económico y político de su aplicación", es decir, el problema del *cliente*. Puesto que el Estado aglutina los intereses de todos y, cada vez en mayor medida, los medios de intervención, constituye aquél para Benevolo el "terreno más adecuado para la concepción y aplicación de una ciudad que funcione para todos".

La arquitectura, desde esta perspectiva, que es la de considerarla uno de los servicios necesarios para la vida social, no es sólo una consecuencia derivada de una opción política, sino que es un componente material de dicha opción que puede contribuir a la materialización efectiva de una vida democrática. Democracia y arquitectura se confunden en ese impulso social característico de los años 60, por contraposición a los años anteriores a la guerra. Pero a todas luces, esta no deja de ser una posición ideológica más que arquitectónica. La dimensión social de la arquitectura es para Benevolo uno de los principales componentes del urbanismo. El objeto del debate ya no es una ciudad que funcione mejor, sino que "*funcione para todos* y reparta equitativamente entre sus ciudadanos los beneficios de las posibles mejoras". Para ello, la arquitectura y el urbanismo ya no deberían limitarse a las mejoras técnicas, y el "racionalismo de la tecnología debería inscribirse en el racionalismo de las relaciones humanas". La solución tendría que formularse desde la teoría para luego ser confirmada en la práctica. Adoptaría una forma que supondría una alternativa a la sociedad actual, y que requeriría, pues, un enfoque político distinto. "Benévolo rehabilita el ideal social de Morris y lo presenta como la definición más apropiada del Movimiento Moderno", y afirma "El arte por el que trabajamos es un bien del cual todos podemos participar y que sirve para mejorar todo el mundo; en realidad, si no participamos todos, nadie podrá participar".⁶⁹

69. BENEVOLO, Leonardo.
Historia de la arquitectura moderna, p.
585;

Pese a las buenas intenciones, el racionalismo de las relaciones humanas es tan difícil, casi, como el de la tecnología. Como Zevi, Benevolo cree que la superación de la rivalidad entre el arte y la tecnología es una condición *sine qua non* de la arquitectura moderna, si bien fundamenta su discurso en un planteamiento fundamentalmente racional, diferente del enfoque subjetivo del proyecto arquitectónico de Zevi. En este aspecto, son caras de una misma moneda, con una visión de la ciudad industrial ya desfasada ante las miradas nuevas sobre la ciudad informacional o digital y la sociedad de la comunicación post-industrial que constituyen el germen de la ciudad indiferenciada o genérica. La utopía racional de Benevolo es la de convertir una estructura en dominante en el mundo global sobre la base de una concepción de la historia y de la ciudad que ya no se sostienen en la arquitectura; menos aún en "poner el futuro en manos del Estado". Esta de Benevolo, es - ya en su momento lo era -, de una posición muy alejada de la realidad contemporánea, ya que hoy se parte de la base de una sociedad carente de elementos primarios clásicos, en lo físico y en lo social y cuyos atributos urbanos se basan en proyectos que conjugan cada vez más el arte y la tecnología de una forma individualista, muy lejos de la idea de "la concepción y aplicación de una ciudad que funcione para todos".

Manfredo Tafuri.

Manfredo Tafuri es quizá, dentro de una línea de crítica social de la arquitectura, el crítico más optimista; y su discurso tal vez sea el que más haya envejecido de los comentados, pues se acerca tanto a la elaboración de un análisis social que, al haberse perdido el entorno *revolucionario* de esos años, que hace las veces de hilo conductor de sus propuestas, parecen - aunque inteligentes - deslavazadas aportaciones a una crítica social de la arquitectura, más que a un elaborado discurso teórico de nuestro tiempo.

Tafuri discute la autonomía de la arquitectura, porque la sitúa como consecuencia de los

procesos sociales, quizá para defender su responsabilidad por la imposible reconstrucción de un orden basado en la ordenación del espacio y de la vida en el mundo conforme a reglas arquitectónicas, como se propuso en los albores del siglo de las vanguardias. Para Tafuri, por ejemplo, "las funciones, el espacio y los elementos constructivos de la arquitectura no pueden constituir la base sobre la que analizar ni el proceso ni el mundo construido". Lo que no deja de ser paradójico en un momento en que la "forma social" se ahorma al socaire de funciones, espacios y elementos construidos tanto como de elementos simbólicos e inmateriales. En la concepción de Tafuri se distinguen, según Tournikiotis, tres estratos de significado distintos para el término historia que apenas tiene que ver con la anti-historia que representan las nuevas arquitecturas, pues hoy la arquitectura de los jóvenes arquitectos no muestra conflictos con el pasado, lo asume de golpe, sin plantearse dudas o tensiones indeseadas. A nosotros ya no nos convence ninguna. Para Tafuri, en cambio, los significados son tres: *Historia A*: la historia en el *presente*, entendida como evolución natural, como "un sistema orgánico en perpetua revolución. *Historia B*: "la historia en el *pasado*, entendida como conocimiento empírico e ideológico de esos fenómenos y acontecimientos del pasado que son subjetivamente memorables". *Historia C*: "la historia entendida como la (única) ciencia que permite un conocimiento *objetivo, concreto, global, científico, preciso y motivado* de la realidad"; refiere pues el conocimiento de las leyes conforme a las cuales progresa la humanidad y de las que derivan, en consecuencia, el espacio y la arquitectura. Es el tipo de *historia* que Tafuri aprueba completamente.⁷⁰

70. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*, Maira/Celeste, Madrid, 2001, p. 196.

El conocimiento de las leyes conforme a las que progresa "la humanidad y el espacio, ... y la arquitectura", como plantea Tafuri, es algo tan inabarcable, como probablemente imposible para el arquitecto de hoy, y para cualquiera que viva en el mundo. El origen y la datación son tan subjetivos como lo representan las frases recogidas, que alimentan una teórica posición global y unitaria que se quiere distorsionar para crear un metalenguaje que comunica. Ese metalenguaje es tal vez lo más actual de Tafuri, pues hoy cada arquitecto es un comunicador que enseña sus obras como teórico en un mercado universal.

Uno de los elementos característicos de la confusión de Tafuri consiste en que al contravenir los principios de la autonomía propia de la arquitectura y la crítica de arquitectura, le otorga a esta un papel autónomo mucho mayor que sus predecesores, pues ni propone una arquitectura determinada ni acepta una crítica limitada desde la arquitectura, al objeto cultural que le es más propio. La excusa que utiliza es la discusión contra la posibilidad de creación de un metalenguaje que abstraiga la arquitectura hacia su propio campo y lo determine fuera de los componentes sociales que más interesan a la humanidad. Lo verdaderamente contradictorio de Tafuri es la ignorancia de que ese es el metalenguaje formal y cultural de la arquitectura y, por tanto su arma de inserción en las controversias intelectuales, de las que cada arquitecto-autor en activo es el más claro exponente.

Estos esquemas prefijados para determinar procesos sociales se contradicen con la realidad. Los cimientos de leyes de la construcción de ese metalenguaje formal en el proyecto contemporáneo influyen y alientan muchas obras actuales, en plena contradicción y perplejidad de contenidos y contenidos, porque sirven a la función espectacular de la sociedad de la información. Tafuri, al negar las formas azarosas de *predicción y sorpresa*, de muchos cualificados edificios contemporáneos desconoce la creciente vertiente espectacular de la arquitectura como fenómeno de masas predecible y, paradójicamente, es incapaz de explicarse lo que llegará a ser la arquitectura como acontecimiento y epifenómeno social de la sorpresa.

31. .Op cit. pp. 222 y 223.

Tafuri proclama los principios de metalenguaje que sirven de código operativo a muchos arquitectos actuales, a base de introducir elementos críticos y distorsionantes o contaminantes en sus obras. Con ello justifica la mezcla indiscriminada de temas arquitectónicos con estructuras figurativas en desorden. El suyo es un vuelo arriesgado en el que cree constatar la pérdida de significados públicos por parte de la arquitectura, postulando la exigencia de controlar los significados del entorno. Es una tarea, además de imposible, tan ciclópea que al final recae en la tentación del método por el método, sin aclarar que el método también acarrea

71. TAFURI, Manfredo. *Teorías e historia de la arquitectura*, p. 214;

un lenguaje y su exacerbación un metalenguaje que devuelve a la arquitectura más carácter significativo, aunque sea a costa de perder valores estables o constantes (sic). Otra vez el canon, aún más controlador. "La constatación de la pérdida de significados públicos por parte de la arquitectura", registrada particularmente en el plano de la comunicación lingüística, "la exigencia de controlar los significados que subyacen en las transformaciones [...] del entorno físico y antropogeográfico" y "la exigencia de sustituir la perdida unidad lingüística como método de control del proyecto, por un método objetivo, lógico y analítico que presida la propia tarea de proyectar" son tres tareas imposibles que Tafuri se apresta a intentar, por más que la realidad contradiga la primera con una ampliación ilimitada de significados, la segunda por la absoluta imposibilidad de control y la de proyectar con un método "objetivo, lógico y analítico".⁷¹

Esta frase evidencia las muestras constantes de la falta de rigor de Tafuri en torno al problema del lenguaje en arquitectura y su falta de visión de la evolución de la semiología: "La arquitectura como lenguaje no tiene función ni estructura", careciendo, incluso, de forma. Esta arcaica concepción del lenguaje arquitectónico de Tafuri resulta completamente ignorante de los valores comunicacionales de la arquitectura contemporánea, que quizá harían palidecer a las propuestas redentoras de la civilización progresista propuesta por él. El poder comunicacional de seducción está más que demostrado en la sociedad informacional que siguió al breve período descrito por Tafuri con nostalgia. Por encima de esas afirmaciones existen, además, componentes antinaturales o anticulturales que están bajo ese manto de antihistoricismo, pero sobre todo muchas componentes antiarquitectónicas y antitectónicas inexplicables en un análisis por lo demás brillante y convincente en una primera lectura, si se elimina su componente represor.

72. Ver *El Croquis* n°s 118 y, especialmente, el 119, los proyectos y obras, y las reflexiones subsiguientes en ambos de William J.R. Curtis

Tafuri no habla nunca la función ni la estructura de los edificios que comenta. Se muestra reacio a emitir juicio alguno sobre la forma arquitectónica o sobre el valor estético de los proyectos. Todo ello es sustituido por unas descripciones generales relativas a la poética y los objetivos de los arquitectos, que ya no servirían para explicar el noventa por cien de las obras de los arquitectos actuales.⁷²

73. Ver *AV Monografías* n° 96. "Grandes Detalles" Madrid 2002. Ver entre otros, el proyecto de Zaera y Moussavi de la Terminal marítima de Yokohama.

Aparte de esta función comunicativa, la arquitectura de Tafuri no toma en consideración los tres principios rectores de la *res aedificatoria* de Alberti (*necessitas, commoditas y voluptas*). Desconoce el marco hacia el que evoluciona la arquitectura después de la guerra mundial y no atisba el nivel de implicación futura con la resolución de problemas de masas, transportes, alojamientos y otros.⁷³

Y es que, según M. Tafuri el marco y el tema de la discusión han cambiado, puesto que ya no nos ocupamos de la construcción, sino de la instrucción. La arquitectura, situada en la esfera del discurso, es un instrumento para la educación revolucionaria al servicio de manifiestos objetivos políticos [...] "su poder subversivo no reside en su puesta en práctica en una sociedad capitalista capaz de admitir un grado infinito de recuperación ideológica". Tafuri alienta la creencia en un progreso imparable porque convierte a la arquitectura en punta de lanza de una recuperación social de objetivos políticos que ni entonces ni hoy no son universales, salvo que entendamos por tales los de adaptación al nuevo orden mundial capitalista.

74. Vicente Verdú. VERDÚ, Vicente. "El Estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción". Anagrama. Madrid 2003.

Tafuri define los destinos de la arquitectura moderna y los del ideologismo crítico y mantiene que la tarea principal es desmontar las anacrónicas "esperanzas en el diseño" o las ilusiones en los mitos ineficaces. Pero no hay más que hacer una reseña de este período para ver cómo en la primera década del siglo XXI, dos de los motores de los supuestos mitos ineficaces, la moda y el diseño tienen una penetración cultural tan importante que han impuesto un estilo de vida y con ello un modo de civilización que reclama formas de arquitectura acordes con él y con las ideologías arquitectónicas que más los han influido. El capitalismo ha pasado de ser una ideología a una *ficción*, y desde ella se ha construido un mito subliminalmente aceptado en gran parte del mundo, como ha demostrado Vicente Verdú.⁷⁴

En la recopilación de Jencks y Kropf, ya mencionada, de los escritos de Tafuri, se hace un uso muy apropiado de una cita de Tafuri, que conviene releer: "La arquitectura moderna ha marcado su propio destino por hacerse a sí misma, dentro de una estrategia política autónoma, la portadora de los ideales de racionalización por los que la clase trabajadora está afectada solo en segunda instancia. La inevitabilidad histórica de este fenómeno puede ser reconocida en algunas repúblicas del Este europeo de su tiempo, pero solo ahí, con resultados conocidos. Pero habiendo sido así, no es posible por más tiempo esconder la última realidad que hace inútilmente dolorosas las opciones de los arquitectos desesperadamente ligados a ideologías disciplinares. La crítica sistemática de las ideologías que acompaña la historia del desarrollo capitalista no es por lo tanto sino un capítulo de esa acción política. Hoy, en efecto, la principal tarea del ideologismo crítico es echar fuera la impotencia y los mitos inefectivos, que tan a menudo sirven como ilusiones que permiten la supervivencia de anacrónicas 'esperanzas en el diseño'".⁷⁵

75. TAFURI, *Manfredo, Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, MIT Press, Cambridge, 1976, pp. 179-182; citado de JENCKS, Charles y KROPF, Karl (eds.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Londres, 1999, pp. 244 y 245.

Este escrito de Tafuri se comenta como muestra de la ilusión óptica sufrida por la crítica de la arquitectura de la que él mismo es un preclaro exponente. La estrategia política autónoma y lo que Tafuri llama anacrónicas esperanzas en el diseño son dos muestras de desacierto en la crítica. El rancio criticismo ideológico al que quiso poner como categoría de una nueva manera de mirar el cambio social desde los márgenes de la arquitectura se contrapone con el rancio liberalismo de Jencks. Para ver una visión opuesta a la de Tafuri sobre el capitalismo y las esperanzas en los mitos y el diseño, basta analizar la de Jencks, tan bien ilustrada por el coloquio que mantiene con R. Koolhaas en el n° 83 de *Arquitectura Viva*.

Entre los extremos de poética y objetivos de los arquitectos cree Tafuri alcanzar el nivel social deseable de la crítica de arquitectura. Pero el análisis de Tafuri ya no tiene hoy más vigencia que la de poder utilizarse para comprender el presente histórico en que se concibió y promovió su ideologizada teoría. Esta intención subjetiva de los propósitos de una arquitectura que sirviera para construir un discurso unívoco a su alrededor se produjo cuando ya el contexto anunciaba el salto a una situación de mercado mucho más compleja y volcada hacia el desgaste de la ideología tal como él la entendió. En esta situación, las funciones sociales de la arquitectura y su proyección cultural han sufrido transformaciones de gran importancia que abarcan campos nuevos en los que algunas opiniones del primer Tafuri tal vez sirven de contrapeso a los excesos del *pensamiento único* aunque hayan perdido toda vigencia sus intenciones globales.

Colin Rowe y Fred Koetter.

Una de las mayores innovaciones producidas en la cultura y el discurso sobre la ciudad es el que Rowe y Koetter asumieron, precisamente rechazando las visiones unitarias o globalizadoras, desde el reconocimiento del "fragmento" como noción teórica y su superposición en la metáfora denominada "ciudad collage". En su obra así titulada "Ciudad collage" en lugar de un discurso historiográfico realizan un discurso parcial fragmentario, subjetivo pero sumamente esclarecedor, de los procesos actuales de construcción de la ciudad. Probablemente junto con el de Aldo Rossi, el discurso de Rowe y Koetter es de los más influyentes en los últimos años, pero mientras que el primero tiene una intención cerrada y global de interpretación integral de la ciudad, el segundo es un discurso más flexible y abierto, con una postura tal vez más ligera respecto al análisis determinista del italiano y más acomodada a los procesos del mercado como elementos de una construcción social de la ciudad, que tiene a la arquitectura más como resultado que como origen primigenio. La influencia de Rossi ha oscurecido los procesos de creación de espacio colectivo sujetos a las reglas sociales y de mercado que han dado al traste con sus planteamientos y han dejado un gran vacío en la explicación de hechos y fenómenos urbanos no contemplados en los estereotipos del arquitecto italiano tan difundidos en su momento.

Quizá por eso es más importante y significativa la aportación de Rowe y Koetter. La ciudad, la interpretación de los procesos, se convierte en una necesidad que en Rossi parte de la

76. ROSSI, Aldo. "An Analogical Architecture", en *Architecture and Urbanism* 56, translated by David Stewart, A + U Publishing Co Ltd., 1976, pp. 74-76; citado de JENCKS, Charles y KROPF, Karl (eds.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Londres, 1999, pp. 66 y 67

77. Ver Bibliografía sobre la Ciudad digital, informacional, y "La sociedad-red" de M. Castells, aunque sus opiniones sobre arquitectura son claramente refutables.

utilización de la herramienta analógica de conocimiento, curiosamente predecesora - en términos técnicos y culturales - de los instrumentos digitales que pasan a concebir cada elemento espacial en una dimensión nueva basada en esa tecnología. "Este concepto de la ciudad analógica ha sido de nuevo elaborado en el espíritu de *analogía* hacia la concepción de una *arquitectura analógica* [...] La cita de Walter Benjamin: 'Estoy incuestionablemente deformado por las relaciones con todo lo que me rodea' debe ser dicha para contener todo lo subrayado en este ensayo. También acompaña mi arquitectura hoy"⁷⁶. La ciudad analógica es un concepto contrario a la versión por capas de la ciudad de Rowe y Koetter, hecha de arquitecturas superpuestas y solapadas. Esta última es muy cercana a la ciudad digital de la cual se conocen discursos o bien poco sistemáticos, o muy separados de la realidad de la arquitectura como el de Manuel Castells.⁷⁷

Las tramas de las que se habla en la *ciudad collage* son un antecedente del discurso de de las redes. Aunque Antonio Miranda habla de la secuencia de Obeliscos de Julio II y Sixto V como verdaderos antecedentes. Lo interesante es ver cómo la superposición amalgamada del collage urbano en Rowe y Koetter anticipa la visión de la ciudad digital como una superposición, o superimposición, de redes visibles e invisibles, que "tejen" o cosen la metrópoli sobre sus tapices urbanos consolidados. De esta forma, lo que en Rossi son los hitos de una cultura jerárquica de la arquitectura de la ciudad, y en Rowe y Koetter los campos de la irracionalidad o racionalidad del mercado que constituyen una realidad tan potente como la de las escalas patrimoniales o monumentales, en la ciudad digital son un sistema de nodos de diferentes categorías que conforman un *plano activo*, o una *forma animada* por el impacto de las redes que se cruzan con ellos, en ellos y por ellos.

Utilizando la paradoja entre lo analógico y lo digital, el espacio multidimensional predicho por Zevi sería el de las mesetas de Deleuze. En esas mesetas el rizoma se mezclaría con los hitos y las tramas, produciendo un plano activo en el que una serie de solicitaciones en conflicto buscarían su sitio en un permanente movimiento de movimientos, rítmicos unos, aleatorios otros, en los que perdería importancia la configuración de los elementos primarios rossianos, porque paulatinamente desaparecería la jerarquía.

La conclusión anticipadora de analistas como Rowe o Koetter, tan lúcidos por su claridad expositiva, y por otra parte tan denostados por su dependencia ideológica liberal, es que la ciudad moderna es menos hospitalaria que la ciudad collage, conformada por reglas de crecimiento basadas en procesos sociales y económicos no gobernables desde la arquitectura. El papel de este análisis, trayendo el debate del objeto arquitectónico a la ciudad entera, en el convencimiento de que la quimera de lo moderno es tan válida como su oponente en la ciudad que realmente existe, abre una panorámica importante de reflexión sobre la noción de ciudad y el proyecto de arquitectura. La ciudad queda así formada por tramas superpuestas en una amalgama muchas veces inexplicable hasta desde los puntos de vista de la *racionalidad versus irracionalidad* del mercado. O de su versión positivista y contable.

78. ROWE, Colin y KOETTER, Fred. *Collage City*, MIT Press (Cambridge, Mass), 1978, pp. 144 y 145; citado de JENCKS, Charles y KROPF, Karl (eds.). "Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture". Academy Editions. Londres. 1999. p. 64

Por eso Rowe y Koetter plantean que la ciudad del collage sería más acogedora que la de la arquitectura moderna. Sin embargo, hoy la ciudad también es poco o nada hospitalaria en comparación con los ejemplos mencionados por ellos. Incluso no queda claro donde se ponen los límites, que tal vez se encuentren en la expansión incontrolada de la exacerbación de la noción de ciudad moderna. Por eso lo plantean solo hasta un cierto punto. "Pero hasta un punto: la ciudad del collage puede ser más hospitalaria que la ciudad de la arquitectura moderna, no puede serlo más que cualquier institución humana que pretenda ser completamente hospitalaria. La ciudad abierta ideal, como la sociedad abierta ideal, es justo tan fingida por la imaginación como su opuesto".⁷⁸

Estas opiniones salen más de una prefijada opción liberal basada en la teoría de Kart R. Popper sobre la sociedad abierta, que en un análisis de las consecuencias de la pérdida de protagonismo de la arquitectura. Si el análisis de lo orgánico en arquitectura en la visión de B. Zevi no admitía el caos, sino una suerte imprecisa de elementos codificados de una nueva

geometría de catálogos, sintaxis, yuxtaposiciones, asimetrías, disonancias, estructuras, temporalidades del espacio, reintegraciones de la ciudad y del territorio no del todo explicadas, pero coincidentes con una formulación de orden, aquí estaban descritos en el collage. Una explicación de la etapa post-racionalista podía asumir una explicación orgánica, con apuntes expresionistas y otros ingredientes de “persuasión barroca”. En esto existe cierta correspondencia entre la posición evolutiva que sitúa Ronchamp como emblema y toma algunas obras de Aalto, para acabar preguntándose si son ejemplos de un nuevo lenguaje codificado o si anticipan algo de la reflexión de Rowe sobre la ciudad o el manierismo. La posición evolucionista y secuencial de esos años parece abarcar todo el espectro cultural en una amplia perspectiva plural. Pero queda ahí. No pueden suceder otras cosas más allá de la ciudad moderna o del resignado collage, porque los críticos se han cerrado el camino entre el entendimiento del lenguaje moderno como un código anti-clásico cerrado. Todo lo no racionalista como producto de episodios más o menos planificados de corrientes, aportaciones y visiones complementarias de las principales fuentes de desarrollo del capitalismo urbano.

Desde este punto de vista, ni el informalismo, ni el collage son, para los arquitectos, expresión de desorden, sino más bien de otras formas de orden, cuyos orígenes se tomarán rápidamente de los descubrimientos científicos acerca de los fractales y otras vías de génesis de la forma. La ciudad digital, siguiendo este razonamiento evolutivo parece un estadio superior de la ciudad collage, en la que los planos se han compatibilizado con las redes, los nodos con los hitos, los sistemas lineales con los no lineales y el caos, con formas de geometría de diversa procedencia o sin geometría aparente.

Pero antes de la aparición de esa noción de lo digital, esta época de desconcierto arquitectónico de finales de los setenta produce una necesidad teórica que da lugar a la aparición de varios textos considerados capitales, de Rossi, Venturi y Scott Brown, Rowe y Koetter. Sobre ellos, “Tardía aclaración sobre un libro de Colin Rowe”, un texto de Antonio Miranda, hace un análisis interesante y radical. “Escrito en 1980 (bajo el oportunismo del momento) Rowe construye un documento genuinamente postmodernista, absolutamente lúgubre y siniestro. Porque siendo más atractivo y elaborado que, “Complejidad y Contradicción ...” de Venturi, se convierten algo todavía más corruptor y peligroso. En realidad, la obra de Rowe, como luego veremos, parece tener su origen en cierta amalgama burda entre lo peor del libro de Rossi (“Arquitectura de la Ciudad”) y lo peor de los panfletos de Venturi y Scott. El resultado es una pesadilla que alcanza lo kistch en sus cotas más elevadas.” p.2. “Rowe convertido ya en farfante mayor de la arquitectura artística o falsaria, y en maestro de tramoyistas postmodernos se dispone a atrapar para sí el “espíritu de todas las épocas y lugares”. Para ello propone una gran orgía de estilos, un aquelarre de taxidermistas arqueológicos. Para que la arquitectura de la ciudad tenga el sincrético espíritu de la época nada mejor que vaciarla del menor nivel crítico, humano, espiritual e histórico por medio del traslado anacrónico a cualquier otra época; da igual la que sea. Se consagra así una vez más desde la universidad norteamericana, y para siempre, el pastiche Disney.”...Y concluye Miranda en el texto mencionado: “Para resumir, la ciudad auspiciada por Rowe podría ser contemplada como si se tratase de la satisfacción neurótica de una fobia.”⁷⁹

79. MIRANDA, Antonio. “Tardía aclaración sobre un libro de Colin Rowe” “Ciudad Collage”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.1981.

Lectura insólita de Rowe, esta tardía *aclaración* pone sobre la mesa, veinte años después, cuestiones políticas y argumentos arquitectónicos sobre Rossi, Venturi y Scott Brown, Rowe y Koetter, que recuerdan los comentarios de Zevi sobre las taras genéticas del manierismo. De hecho son compatibles la crítica doble que hace Miranda acerca del collage y del famoso ensayo de Rowe sobre el manierismo, para exponer dos posiciones antitéticas sobre un fenómeno al que volveremos después. El manierismo es el último aliento de la continuidad en la tradición. Es un eslabón que se añade cuando la cadena está rota y no se encuentra manera alguna de soldarla a un tiempo y un espacio.

Este del ensayo sobre Rowe es un análisis que se hace sobrepasando la ideologización crítica de Tafuri, desde la política a la arquitectura, en la que no se valora del todo a mi juicio - la

39. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Mairera/Celeste. Madrid. 2001. pp. 235 y 237.

En palabras de Tournikiotis, “no se trata de sugerir que los historiadores integrantes de este último corpus fundamentasen todos de la misma manera sus teorías en los principios de Alberti”. Lo que sí resulta esclarecedor es que durante un largo período la arquitectura moderna ha mantenido inalterados esos principios, aunque pareciese lo contrario. Sólo recientemente, lo efímero, lo frívolo, lo banal, lo confuso, lo innecesario, lo incómodo y hasta de alguna manera - lo feo o informe han tenido cabida en la comprensión crítica.

vinculación del nuevo manierismo con el énfasis sobre la belleza que se viene exigiendo a sí misma la arquitectura más avanzada de nuestro tiempo, fuera del ciclo secuencial de las corrientes. Las formas barrocas contemporáneas son una suerte de compendio de formas ocultas bajo los dictados de la elegancia mínima, de la ausencia de arrugas y de la tersa definición de lo indefinido a la que juega con soltura y espíritu lúdico buena parte de la élite arquitectónica actual, casi siempre la menos deudora de la herencia moderna canonizada.

El análisis despiadado que hace Zevi de la “tara genética del manierismo” contrasta con el ensayo de Rowe sobre el manierismo y con la posición de Curtis sobre las continuidades forzadas hasta hoy. Dice Zevi “las derogaciones, las disonancias manieristas presuponen la tiranía de consonancias clasicistas” y se pregunta qué manierismo puede ejercerse sobre las formas *anticlásicas* desde Miguel Ángel a Wright. Con la crítica de las tiranías clasicistas se sigue apuntalando en precario un código que está dando lugar a una contestación manierista tanto o más legítima que su contraria. En lo esencial, la realidad del proyecto actual está más cerca de las tesis menos dogmáticas y totalizadoras del espíritu empírico de Rowe porque el manierismo en la arquitectura contemporánea, tanto en su versión abierta y evidente como en las más camufladas y aparentemente contradictorias está presente y es visible en muchas fases de la obra contemporánea de muchos arquitectos, desde el uso artesano de los materiales y colores en Barragán, hasta en los collages de materiales y formas de la actual arquitectura holandesa; o en algunas obras de Steven Holl o Greg Lynn que claman por explicaciones alambicadas más allá de las formas aparentes. En la mayoría de los casos no implican la exacerbación del estilo, sino la búsqueda de nuevas invenciones desde nuevas intenciones.

En la construcción del espacio contemporáneo se utilizan unas formas contradictorias con la pureza de una generación estructural sutilmente manierista, que no tiene mucho de interpretación del espacio moderno, sino de revisión crítica de la estructura misma de la arquitectura. Revisión crítica en el sentido de que la *ocultación* constructiva, la *incoherencia* última del proyecto o la falta de *cohesión* estructural suelen estar en abierta dependencia con atributos no visibles a primera vista si se usa una óptica académica como rasero o se mide el grado de *sinceridad* con una lente anticuada. El manierismo no es una secuencia, ni una corriente; probablemente se trate de una estrategia o una actitud global.

Así, en algunas obras de los minimalistas la abstracción que podría denominarse *barroca* llega con la focalización extrema sobre los límites, que desdibuja los planos del edificio hasta confundirlos en una suerte de alineación tectónica, cuanto más definida más borrosa. El manierismo se reconoce en su grado máximo cuando el secreto se manifiesta por desvelación total, por esclarecimiento máximo, por transparencia (como en la Mediateca de Sendai de Toyo Ito), por isotropía con el entorno, (como en el Pabellón en el Parque de El Retiro y algunas otras obras de Abalos y Herreros) o por fusión con el paisaje, (como sucede ejemplarmente en prototipos de desaparición proyectados de la manera más inquietante por Herzog y De Meuron). Ninguno de ellos representa la culminación de un estilo, sino la tentativa de una exploración.

Achacar estos ejemplos a una versión manierista de la evolución del Movimiento Moderno es ignorar treinta años de arquitectura en constante evolución, de formas, contenidos y apuestas constructivas. Esta postura exige una revisión crítica, tanto más necesaria, habida cuenta de que sobre este tipo de estrategias proyectuales antiacadémicas otros teóricos e historiadores contemporáneos han pasado de puntillas, como se verá después.

La crítica de Tafuri, Benevolo, Rowe y Koetter coincide con un momento de desconcierto en la crítica de arquitectura que vuelve su mirada a la ciudad. La completa desconfiguración de las dos dimensiones, la crisis de la ciudad supuestamente heredada del Movimiento Moderno, y la crisis urbana de los sesenta y setenta con el desarrollo industrial facilitaron la crisis del proyecto de ciudad en la que aún seguimos, prolongada por el acta de defunción del urbanismo lanzada por Koolhaas y otros. El proyecto de la ciudad de planos, o los planos de ejecución de la ciudad, han pasado a ser por capas, seguidos por otras formas de expresión,

concepción y construcción de la ciudad, sin dar por abiertos definitivamente otros canales de interpretación de la ciudad digital que están en los concursos y los medios tecnológicos. En este terreno, la crítica ha sustituido formas de mirar que han renunciado a la distancia correcta, como ocurre con la arquitectura, saliendo de un marco de continuismo social y progresismo político que se ha visto rechazado por la realidad contemporánea.

Los epígonos de la crítica moderna entendida como intentos de totalidad fallidos, o como conjuntos de cuerpos teóricos fragmentarios iniciados en la crisis han tenido, pese a todo una gran influencia y abarcan un concepto o interpretación de la historia general que han tenido bastante peso hasta hace poco, no solo como discursos parciales, sino como aproximación a una teoría global, a veces teñidos, como el discurso arquitectónico de una innegable nostalgia.

Aldo Rossi.

El discurso de Rossi sobre la ciudad merece un análisis aparte, porque tuvo tal influencia, en un momento de grave desconcierto, que acabó por generar más expectativas de las que de un planteamiento racionalista en un momento de delirio europeo cabían haberse esperado.

La idealización modelada de una ciudad eterna edificada sobre la jerarquía de sus representaciones fue tan subyugante en el momento en que se produjo como incapaz de transmitir un esquema de planificación que no fuera sino un retrato de esa época y una manera de apostar por las preexistencias ambientales, el contexto y la idea de una ciudad inmanente en sus propios hitos. Una idea-fuerza que, siendo válida para explicar las analogías de cada período en relación con sus elementos de mayor relieve, desconocía las transformaciones operadas en la ordenación de sus elementos de forma fragmentaria, caótica, fortuita, o simplemente condicionada por las leyes del mercado que constituían una forma de estructura dispersa ya inapelable.

Los ejemplos y las explicaciones de Rossi se basaban en experiencias parciales, en las que se tomaba una analogía y se llevaba sesgadamente a constituirse en todo, con un efecto sustancialmente escenográfico, cuando no meramente pedagógico. En los ejemplos del Gallarate y otros proyectos italianos, se acudía a una reformulación de la razón moderna aplicada a un punto focal de la ciudad con la pretensión de regenerar su entorno a través de la conexión con otros hitos distantes, que constituían una especie de estructura mallada.

Ajena también a las perspectivas de una globalización inminente de la cultura y el mercado, la ciudad de Rossi y su arquitectura dejaban inerte, desde el punto de vista teórico, a las ciudades europeas ante la influencia de los modos de arracimar y dar orden a los elementos y a los hechos urbanos estos sí muy bien caracterizados -, por parte de las leyes del capital y los grandes movimientos económicos internacionales. El collage, la influencia de la conurbación en las ciudades norteamericanas junto a la aparición de nuevos tipos urbanos y metropolitanos es la crónica de una superación de “la arquitectura de la ciudad” anunciada casi desde el principio por lo coyuntural del intento *rossiano*, que tenía desde la perspectiva de hoy un valor más analítico que proyectivo. Partiendo de la idea de cómo conformar los corazones urbanos en función de la arquitectura de antes de la *metropolización*, el intento desde el punto de vista prospectivo de construir la ciudad analógica, derivaba en una vuelta de tuerca hacia los modelos clásicos *revisitados* y en una amalgama de propuestas de índole mimética hacia los modelos arquitectónicos de etapas ya superadas. Sucedió así, por mucho que levantarán la nostalgia de la construcción de una ciudad inaparente e ideal, ya imposible desde mucho tiempo antes de la obsolescencia de los modelos del renacimiento.

La sugerente evocación de otros momentos y otras culturas, tenía a su favor el contumaz magnetismo de levantar un mito de la ciudad europea sobre las cenizas de la destrucción de la guerra y el fracaso de las políticas de reconstrucción de la ciudad. Libro el de Rossi de un impacto total sobre las estructuras de los planificadores y con lecturas variopintas en el ámbito

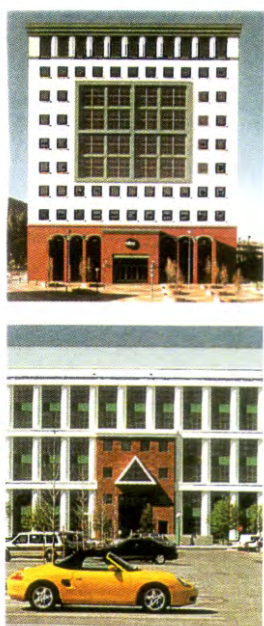


Fig.15. Obras póstumas de Aldo Rossi en Florida



Fig.16-a. Obras póstumas de Aldo Rossi en Nueva Cork con Morris Adjmi



Fig.16-b. Museo del Mar de Vigo. Aldo Rossi con Cesar Portela

80. CURTIS, William J. R. "Modern architecture since 1900". Phaidon. London 2000.p. 17.

de la arquitectura, ha sido objeto de un culto similar al de "La ciudad collage", porque los dos interpretaban fenómenos cuya lectura era difícil sin el recurso a la metáfora. Ya los tiempos se habían descoyuntado en la posibilidad de crear arquitecturas análogas que no reflejaran fórmulas de pastiche y su vigencia en los modelos arquitectónicos que los desarrollaron fue escasa.

En comparación con la avalancha de perversiones de los ochenta, cuando se creyó interpretar que el período moderno había caducado y el postmoderno se enseñoreó de la mayoría de los engendros urbanos que empezaron a poblar las ciudades sin ningún tipo de complejos, la influencia de Rossi fue un suspiro racionalista antes del caos de la sinrazón generalizada. Esta tendencia de Aldo Rossi permanece en el tiempo, aunque se suaviza en la obra última del autor (Fig 15 y Fig 16a-b).

En esta obra pervive una concepción bidimensional que intenta recrear retículas de otro tiempo sobre la base de crear volúmenes de antemano señalados por los significados de una preexistencia imposible.

El respeto por la figura de Aldo Rossi, no permite llegar a más que un reconocimiento de la capacidad de conexión con su crítica de un modelo imposible para un momento diferente al que sus arquitecturas neorracionalistas solo infundieron un toque de cultura y comprensión o interpretación de la historia. La postura de Rossi representaba una forma de ruptura con la tradición moderna que además señalaba un camino imposible de seguir, como demostraría la eclosión de las ciudades, más visible a partir de los noventa y, desde luego, después del proceso de ampliación de la Unión Europea y de la reunificación de Alemania y la salida de los países del este de la órbita de la Unión Soviética, aquellos identificados con el socialismo realmente existente y la racionalidad ineficiente y represora de una abstracta voluntad general.

William Curtis.

Volviendo a la arquitectura, retomamos a los historiadores y dejamos por un momento a los críticos arquitectos. A pesar de que William Curtis reconoce que "vivimos en un confuso presente arquitectónico que considera su propio pasado a través de un velo de mitos y medias verdades (un número de ellos manufacturado por los historiadores) con una mezcla de romanticismo, distorsión y perplejidad" su trabajo historiográfico suele adolecer de una explicación menos perpleja. Curtis mantiene una inveterada propensión a buscar el "lugar de cada uno en la tradición", sin aclarar en su historia cual es la vía inconformista de la crítica de los mitos y las medias verdades, ni qué es tradición, ni cual es el lugar de cada uno.⁸⁰

Estas frases de Curtis sorprenden por la cantidad de cosas que revelan. Como se dijo anteriormente, Curtis plantea que la autenticidad sugiere lo *genuino* y lo *probo*, como opuestos a lo falso o postizo. Pero una mirada más profunda señala que lo "auténtico" es una excusa canónica que establece cada uno de los críticos en función de su catálogo de referencias culturales, o una convención interesada que se traiciona en cada proyecto que se sale del molde ofreciendo soluciones alternativas a las que otorgan el "lugar de cada uno en la tradición".

De la obra de Curtis se derivan muchas referencias a la continuidad de la crítica que se podría denominar esencialista, o heideggeriana, y se introducen muy pocas referencias ilustrativas a los cambios en el planteamiento último de la arquitectura contemporánea, (aunque se nombren muchos de los autores) como espacio de libertad, de réplica, de clonación, de sugestión, de disimulo, de camuflaje, de contaminación, de conflicto irresuelto o de suceso irrepetible, entre tantos muchos otros. Esta posición deja fuera de las esferas críticas, y por tanto de las historias *diversas* de la arquitectura, a los arquitectos que más han intentado dejar constancia de lo complejo en arquitectura, que es la característica principal de lo que se construye hoy. Y además, se excluye una tectónica diferente a la conocida, basada en estructuras diferentes y en distintas concepciones de la piel y la apariencia⁸¹.

81. Ver El Croquis n°s 118 y 119

Se consagra así una familia limitada de formas de un grupo brillante y pequeño de arquitectos que configura el estilo “genuino”, el que se separa de un “*cliché*”. Solo cuando el estilo tiene ese prodigioso “poder de abstracción” llega a ser una herramienta de transformación de precedentes y se asombra de que una lista de edificios (“The Robie House, the Vila Savoye, the Town Centre at Säynätsalo, The Kimbell Art Museum, The Church at Bagsvaerd, The Congress Hall in Salamanca”) de diversa procedencia y geografía puedan agruparse bajo el equívoco ensamblaje de lo que él denomina tradición moderna⁸²

82. CURTIS, William J. R. “*Modern architecture since 1900*”. Phaidon. London 2000. p. 689.

Ese ensamblaje excluye repertorios formales y tradiciones que no han sido los objetos centrales de la crítica. Una manera de ver el reciente pasado que se realimenta constantemente del venero de la tradición es imposible que fecunde alternativas de nuevo cuño, que son de las que puede extraerse una nueva visión acorde con los tiempos y las necesidades. Es casi seguro que las genealogías de lo moderno son libres y carecen de catálogo. Pero más aún lo es que, de tenerlo, lo necesariamente moderno del mismo es que no fuera tradicional, canónico, académico. Que no constituyera un inventario reduccionista e interesado como lo ha sido hasta ahora.

El eurocentrismo y el egotismo de la arquitectura canonizada es la que se representa como la fuente de la tradición moderna, ocultando que sojuzga áreas geográficas importantísimas, a las que excluye de la historia. A pesar de la tímida recuperación, precisamente en el texto que se comenta, de algunas obras de Charles Correa, Hassan Fathy, Balkrishna Doshi, Rewal, Dieste o Legorreta, son citas que apuntalan suavemente el desconcierto que la aparición de otras arquitecturas produce en el pensamiento único de la “modernidad”, venga de Koolhaas o de la historiografía.⁸³

83. CURTIS, W. Op. Cit. Cap. 31 “*Modernity, tradition, and identity in the developing world*”. Pp.567-587

Tal vez por eso, Curtis plantea las dudas e interrogantes del holandés Koolhaas en el Kunsthall de Róterdam, -con referencias a la Berlin National Gallery de Mies o a la casa Rietveld -, cuando lo que se planea en ese y otros proyectos es la fragmentación de la forma como solución previa al informalismo de su obra posterior, difícilmente encasillable en el amplio cajón de la tradición moderna. Y es que los intentos de catalogación se han revelado insuficientes ante la magnitud de lo que había que meter en el mismo saco de la tradición moderna para que no surgiera de las ruinas ideológicas de un pasado bastante cercano. A pesar de la constante referencia a este concepto de la *tradición moderna* y al de catálogo, no parece nada claro que la *genealogía* de Curtis comience en el presente como en las otras obras mencionadas. Hacemos referencia a la noción de genealogía empleada por Tournikiotis en el texto siguiente: “Las genealogías de la arquitectura siempre comienzan en el presente -es decir, en el final de la narración- y remontan el pasado hasta alcanzar el origen de la situación presente, a partir de la cual, en última instancia se inicia la narración [...] Las genealogías ponen de manifiesto la *razón de ser* de su punto final (la arquitectura moderna), regenerando para ello los puntos que lo han precedido, empezando por el primero. Si embargo, el comienzo sólo ‘hace subir el telón’ con respecto a la interpretación final de una obra en curso, que es la que ‘hace bajar el telón’”⁸⁴

84. Tournikiotis, P. OP. Cit.

Salvo que entendamos por arquitectura moderna la que comienza en 1900, muere en San Luis la tarde del 15 de Junio de 1972 y se entierra en las primeras horas del 11-S,⁸⁵ la increíble concepción de la tradición moderna como un árbol del que salen todas las ramas aboca a una historia de la totalidad que va contra todas las reglas del conocimiento de nuestro tiempo. Y más de las reglas científicas.

85. Ver Fernández Galiano. AV Monografías 93-94. P7. Especialmente, comentarios sobre Mies y Berlín

Más allá de las reglas científicas o de su tergiversación, una visión así o la que considera un árbol en lugar de un bosque a la tradición moderna, o tal vez mejor, la que considera que no hay sino una lectura que la identifica como tal reduciendo al mínimo común múltiplo lo complejo excluye las respuestas inmediatas, las circunstancias reales, la falta de intencionalidad, cualidad especial, aquellas respuestas que no aluden a condiciones sagradas, preciosas. Como las de la mezcla y la inserción, siempre fuera del ojo crítico. Una muestra es la reseña con motivo de la desaparición física de Cedric Price, al que Peter Cook identifica para sus admiradores como un

86. COOK, Peter. ABC 13/8/2003.

“vidente, un crítico-por-implicación y un hombre capaz de establecer normas de intención y actuación”, se hace más evidente que su trayectoria ha sido mucho más fuerte que su ausencia en los manuales como pensador de la mezcla y la inserción, del texto y del ideograma, del diagrama, en definitiva, de la arquitectura.

Para nosotros, desde la mirada actual como arquitectos, lo que ocurre también es que quedan fuera de la mirada crítica aquellas miradas sin intencionalidad social o *crítica*: lo irónico, lo intrascendente, lo corriente, lo efímero. Ignorantes de lo ocurrido en el arte de las vanguardias, cuando en su contra se generan corrientes que se auto-excluyen del expresionismo abstracto, de la concepción jerárquica de la cultura, que se emplazan de tú a tú con lo diferente, los guardianes del discurso oficial ignoran unas formas de expresión y percepción que, al ser distintas, no tienen catálogo en el que definirse ni agrimensores que las justifiquen en sus medidas. La pequeña revisión que se hace a través de estos comentarios se ciñe a la línea argumental de un discurso insuficiente y parcial. No se discute la aportación de Curtis a la historia, se discute su *visión* de la historia. No se debate la réplica de Curtis o de los otros críticos *sacralizados*, porque eso sería entrar en su juego de santos y en la religión inquebrantable que hemos *mamado* durante décadas. Se discute su visión del presente de la historia, hipotecada por el pasado, de la ideología del movimiento y poco abierta a otras sensibilidades y otras experiencias que tienen que ver con el futuro.

De lo que se trata es de defender alternativas a un pensamiento bastante más unificado de lo que sería deseable. Bastante débil en los argumentos y muy parcial en las miradas. No interesa, a los efectos de este trabajo, defender lo liviano o lo “light” frente a lo “plomizo”, lo “coherente”, lo “incuestionable”, sino sólo llamar modestamente la atención, en un repaso rápido, sobre las incoherencias, las inconsistencias y las faltas de cohesión de otros trabajos considerados como intangibles “de referencia” que alumbran unas perspectivas tan mediatizadas o subjetivas como insuficientes para entender las respuestas arquitectónicas de nuestro tiempo. Por ejemplo en lo referido a las adiciones, a los apóstrofes, a lo provisional, a lo inconsistente, a las intenciones, ¿cómo calificar la actuación en el Chassé Terrain, un antiguo solar militar en el centro de Breda por O.M.A. y otros arquitectos holandeses?, ¿urdido bajo reglas modernas o en su contra?⁸⁷

87. “Quaderns d’arquitectura y urbanisme”. “Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya. Barcelona. “Hiperurbano” n° 238. p. 162 y siguientes. Barcelona 2003.

En este proyecto de O.M.A. se da el más puro nivel de falta de prejuicios para albergar viviendas de alta densidad y en el más completo nivel de inserción sin forma *sincera y auténtica* en apariencia, convertido en un muestrario de soluciones específicas sobre una trama incoherente y artificiosa, que cuenta con su bulbo (el Escenario Pop), sus bloques quebrados, sus transparencias y sus yuxtaposiciones y su aparcamiento subterráneo, que falsifica la plácida superficie y altera su condición de trama de la ciudad histórica y la subvierte. ¿Son válidas sus aportaciones y su intención? ¿Son producto de prejuicios subjetivos y falsarios?

¿Es un proyecto nacido de la imaginación subjetiva, de la forma fortuita o sugiere lo genuino, la probidad? Los valores expuestos por Curtis valen para su propia subjetividad morfológica y retroalimentan incesantemente iconografías e historias que no son sino una parte, en absoluto desdeñable, pero no única ni exclusiva, de la evolución del proyecto contemporáneo de arquitectura, que empieza es obvio - mucho más cerca del siglo XXI que del XX, a pesar de la insistencia en la tradición de quiénes son sus exégetas y hagiógrafos oficiales. Y por otro lado, fuera de la reflexión sobre esos valores subjetivos e *inmanentes* de los autores, ¿dónde queda la crítica social?

Kenneth Frampton.

Merece la pena detenerse en los enunciados de Frampton, sobre la forma del lugar, la cultura y la naturaleza, topografía, contexto, clima, luz y forma tectónica. Son temas que vuelven a la etimología de Heidegger para “construir el sitio” como método al que alude Mario Botta.

Desde nuestra perspectiva esos enunciados resultan excesivamente metafísicos, cuando nos encontramos en medio de una potente discusión sobre la destrucción del lugar y la deconstrucción del contexto, el cambio en la tectónica de la piel a la estructura y de la luz a la materia como forma de la arquitectura. Y más aún, cuando estamos arribando a una nueva etapa de cambios sensoriales en la producción, los materiales y los productos industriales de la construcción. Pero, el maestro Frampton es el constructor de la crítica contemporánea de arquitectura desde el proyecto. Aparte de su desacertada tentativa de extensión del regionalismo crítico como estertor o último modelo de interpretación ante la imparable llegada de la sociedad global y los conceptos de resistencia; dejando fuera el - para mí - arcaico interés en volver a Heidegger ¡o justificar la “construcción del sitio” mediante la referencia a Mario Botta, hay una serie de intuiciones y búsquedas que lo hacen realmente interesante como arquitecto y crítico, - prescindiendo abiertamente de la nostalgia eso sí -, tanto como relator de la narrativa de la arquitectura moderna, como recopilador de su catálogo descriptivo.

En estos enunciados parecen deslizarse toda una lista de perplejidades "3 Regionalismo Crítico y Cultura Mundial [...] 4 La Resistencia del Lugar-Forma [...] 5 Cultura vs Naturaleza; Topografía, Contexto, Clima, Luz y Forma Tectónica [...] Claramente tal modo de sostener y actuar nos acerca otra vez a la etimología de Heidegger; al mismo tiempo evoca el método aludido por el arquitecto suizo Mario Botta como 'construir el sitio' [...] 6 Lo Visual vs lo Táctil".⁸⁸ (Fig.17)

No se trata de aforismos empleados como lemas cerrados sino de aproximaciones abiertas al proyecto contemporáneo, de bastante entidad, por mucho que discutamos el contenido metafísico y la omnipresencia de la visión espacial de Heidegger, que es una constante, esta sí troncal en todos los críticos de la que nadie quiere desprenderse, ni siquiera Derrida...

Siguiendo esta formulación, sigue siendo interesante observar como Kenneth Frampton revela una preocupación a veces inversamente proporcional a sus conclusiones. Por antítesis, - o por reducción al absurdo -, la teoría del regionalismo crítico (a pesar de su momentáneo eco) descubría la imposibilidad de una vía intermedia en los umbrales de la expansión imparable de la globalización y de la internacionalización de las arquitecturas sin referencias al sitio. La eclosión de la indiferencia y la aparición simultánea de la ciudad genérica determinaron una muerte súbita para su digresión bienintencionada pese a ser, esta sí, una propuesta de aproximación al proyecto contemporáneo.

Paradójicamente, el análisis de la tectónica en “Essays on tectonic culture”, (Fig 18), aparte de referirse muy lúcidamente a la poesía y las formas constructivas de la arquitectura y a esta como técnica constructiva, con una evidente intención didáctica, se convierte en un intento de conectar la historia de la tradición moderna (y también excesivamente referida a determinados modelos y proyectos), adolece de la misma falta de acercamiento a los hechos contemporáneos en arquitectura y excluye prácticamente una revisión de postulados sobre la forma de entender la tectónica *en el tiempo presente*, como si no fuera una cuestión de cultura más que hasta el nivel del detalle coyuntural de determinados autores de arquitectura incontestablemente consagrados, en los que se observa un hilo conductor. Este método de análisis, generalizado a condiciones objetivables de una etapa ha sido retomado en cierta medida por el discurso sobre la *nueva consistencia* de Juan Antonio Cortés, al que volveremos más adelante.

La obra “Ensayos sobre cultura tectónica” da un gran paso adelante en la crítica del proyecto contemporáneo. Por un lado justifica los modelos de revisión de los cambios sobrevenidos entre la *Historia de la arquitectura contemporánea* y la fallida tentativa del regionalismo crítico como crítica *operativa* o *propositiva* de un momento histórico superado en muy breve plazo y por otro hace una autocrítica implícita de la forma de evaluar cada proyecto, ajena por completo a esa posición descriptiva y operativa, moviendo a una nueva mirada descargada de prejuicios.

88. FRAMPTON, Kenneth. "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", en FOSTER, Hall (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend (Washington), 1983, pp. 20-29

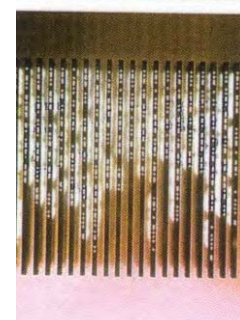
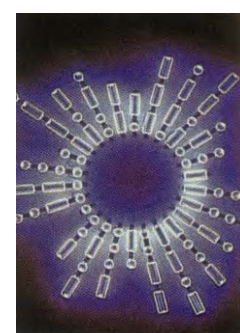
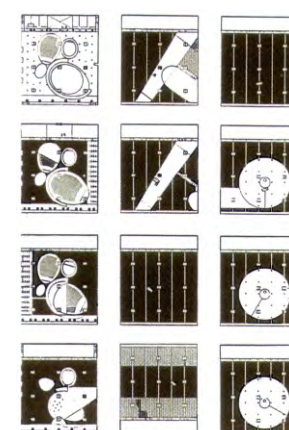
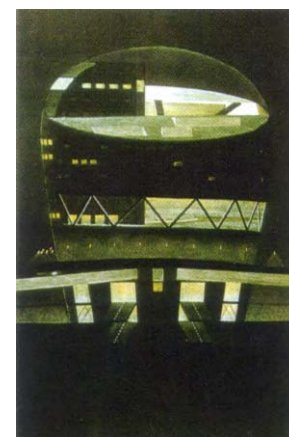


Fig. 17-a, b y c. Lo Visual vs lo Táctil

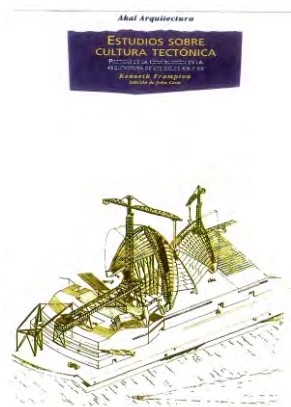


Fig. 18. "Ensayos sobre cultura Tectónica", Kenneth Frampton. Portada

89. "FRAMPTON, Kenneth.
"Estudios sobre cultura tectónica". Akal
Arquitectura. Madrid. 1999. p. 358

Aunque en lugar de poner la atención en las tectónicas actuales o en la creación de nuevas perspectivas de análisis, se fracciona en el discurso particular en ejemplos de ya hace tiempo, rematados con alguno de los años noventa, analizando de forma tradicional las señas de identidad de determinados lenguajes materiales, su visión implica una crítica global de los proyectos que desmenuza y apunta sin nombrarlas muchas de las tendencias de futuro. No obstante, vuelven a quedar fuera prácticamente todos los indicios de evolución en proyectos de los últimos años y desde los cruciales años noventa. Aunque de todas formas se apuntan algunas intuiciones que configuran una estela de reflexión que, a nuestro juicio, no debe perderse y a las que este trabajo pretende dar continuidad.

Hoy ya casi no caben las etiquetas clasificatorias para producir impacto y por eso se retratan las obras en un contexto que abarca casi solo las zonas donde no hay riesgo de equivocarse; justo donde existe la posibilidad de armar un discurso que no sea al poco tiempo desmentido. Luego están las palabras de Frampton acerca del arquitecto *independiente*, que parecen a la vez un deseo de integridad y una explicación a posteriori de un proceso multidisciplinar no totalmente conocido por Frampton en la complejidad con el que lo vivimos hoy los arquitectos. En este sentido se reivindica la independencia de los arquitectos respecto de la variedad y dificultad de integración de los elementos técnicos e instalaciones en los proyectos actuales. El párrafo exhala una nostalgia de la producción artesanal que no sería fácil de suscribir por muchos arquitectos, por muy independientes que fueran. Las condiciones son, paradójicamente, otras y tienen que ver con el auge sin precedentes de la revolución científico-técnica y su repercusión en la construcción. Este es el análisis que se queda como una muestra insuficiente: "A pesar de la corporativización de la industria, el arquitecto independiente todavía continúa trabajando, sobre todo a pequeña y media escala, no sólo como autor del proyecto, sino también, a veces, como contratista y supervisor de la ejecución. Este es el caso de Suiza, donde tradicionalmente el arquitecto organiza el proceso constructivo en sus etapas respectivas y también controla las obras no sólo mediante su estricta supervisión, sino también gracias a su selección de las subcontratas. En todo esto el arquitecto depende de la competencia de fabricantes especializados y, sobre todo, de su propia capacidad para integrar los diversos oficios y componentes, así como de la participación de fabricantes especializados. Esta habilidad también ha sido desarrollada en la denominada arquitectura "high-tech", que a menudo ha ido más allá de la industria constructora tradicional para producir componentes con un acabado y representación que de otra forma hubieran sido irrealizables."⁸⁹

La industria del sector de la construcción requeriría un análisis más profundo por parte de Frampton que incluyese los cambios en materiales, las garantías de consumidores y usuarios que ahora exigen normativas tecnológicas a veces incompatibles con decisiones de los arquitectos, reglamentos de productos industriales y normas de calidad establecidas por los gobiernos, de las que hay que extraer muchos potenciales creativos y las demandas sociales de las "marcas de sostenibilidad" y los "labels" asociados que son los que ahora imponen un mayor valor añadido, tanto desde el punto de vista cultural como desde el punto de vista económico. Véase si no el caso de Richard Rogers, Renzo Piano y otros tantos *pioneros* de la técnica constructiva contemporánea, exasperada en los procedimientos edificatorios del Centro Pompidou, para sostener un profundo discurso innovador del que siguen saliendo nuevas ideas y propuestas. Aunque se cita el Estadio de San Nicola de Bari, quedan forzosamente fuera de esa juiciosa mirada de Kenneth Frampton un puñado de proyectos coetáneos emblemáticos por su gran complejidad estructural o técnica y mucha de la incipiente arquitectura de vocación ecológica y ambientalista, que hubieran ilustrado un argumento tectónico de mayor actualidad constructiva y de mayor repercusión en la configuración del proyecto contemporáneo de arquitectura.

Por citar un par de casos especialmente significativos, la diferente evolución de R. Rogers y de R. Piano ha producido fecundas obras de arquitectura que apuntan patrones de innovación muy considerables, de posibilidades de mercado y de dependencias de la industria. Quizá en el caso del arquitecto italiano estén afortunadamente liberadas del discurso redentorista del británico, a veces más correcto de lo soportable en términos de autojustificación. En la

arquitectura de Rogers quieren convivir paradigmas de alta tecnología y de diseño sostenible en convivencia con procesos artesanales supuestamente más ecológicos o tradicionales -, (véase el Parc BIT en Baleares y otros proyectos *políticamente correctos* exportados a países mediterráneos) y sin embargo, la independencia de Rogers no se produce en relación con la industria, sino con la relevancia de su firma en el conjunto del mercado de arquitectura, el reconocimiento de su metodología que incorpora la preocupación por la sostenibilidad y el interés que suscitan algunos de sus procedimientos de incorporación de materiales. Artificiales o naturales, como el bambú de los techos de la Terminal del aeropuerto de Barajas, todo un prodigio de alabeo multidireccional y multicomercial, a veces desligado de la función constructiva en aspectos esenciales, o el uso sofisticado de soluciones que parten de un diseño contradictorio, como el caso de la recogida de aguas pluviales que se realiza mediante un procedimiento en exceso complicado.

Los proyectos de Rogers, además, cambian de escala, alcanzando el grado de ejemplos imitados y objeto de réplicas constantes. Esto ocurre también en sus proyectos de planeamiento urbano y sus manifiestos, donde se expone como resumen una filosofía optimista basada, sin más, en el modelo Barcelona y algunas otras ciudades consideradas iconos en este doble sentido ideológico y de mercadotecnia de ciudad, tan fácilmente asimilable como políticamente correcto.⁹⁰

Piano ha alcanzado una muy alta comprensión de la conexión íntima entre lenguaje y tectónica, concretamente en el aeropuerto de Kansas y en el reciente Auditorio de Roma sobre el que luego trataremos más extensamente. Pero su posición de figura consagrada no lo hace menos vulnerable a la incorporación de las leyes de la industria y el mercado. Aunque quizá su estatus se perciba más como la de un arquitecto constructor que como un propagador de ideas urbanas y sociales, o más precisamente como un exponente de prestigio de la “arquitectura de autor”. (Fig 19)

El discurso de Frampton suena por eso un tanto arcaico hoy casi nada puede salirse de productos, elementos o componentes fabricados como “alta tecnología” o mediante ella - en la formulación de ejemplos de la industria de la construcción e irrelevante en lo que hace a la búsqueda de modelos “de autor” aparte de los suizos, tan poco extrapolables. No obstante, la paradoja de nuestro tiempo es que la arquitectura “de autor” es la más habitual en operaciones de envergadura económica e industrial en las que coexiste o colabora con las innovaciones tecnológicas de los arquitectos, ofreciendo tentativas experimentales que luego se comercializan o difunden a mayor escala. Gehry, Foster y tantos otros, o sus diseños e ideas constructivas, son llevadas a la práctica por una industria dispuesta a utilizar sus firmas como sello de calidad o innovación y para innovarse ella misma. La fluencia de la industria y las grandes corporaciones es patente desde el uso de software para dibujo de arquitectura y muy especialmente con el uso de CATIA, el programa aeroespacial convertido en emblema del diseño por ordenador. Por tanto, es más que discutible, en el discurso de Frampton, la separación entre el mercado de gran inversión y aquel más flexible de hibridación de capital y recursos, pues ambos se mueven a distintas escalas en todos los ámbitos del mundo y las diferencias no son sustantivas salvo en la cuestión de los tamaños de inversión y construcción. La Terminal de Pasajeros del puerto de Yokohama, o la Terminal del Aeropuerto de Barajas, emplean de manera muy distinta, recursos ingentes, materiales nuevos o garantías de procesos de calidad muy semejantes a su nivel -a los de cualquier obra de tamaño medio en cualquier país desarrollado. Las diferencias profesionales que fueron remarcables en otras épocas han dejado de ser sustanciales al liberalizarse más que nunca la circulación de arquitectos y arquitectura y ponerse en juego las tendencias más potentes de la comunicación de la cultura global.

La tendencia a resistirse a la mercantilización puede que sea efectiva en países no desarrollados o en manifestaciones antiglobalización, pero en el mundo de la arquitectura no se ve por ningún lado. Los arquitectos, las ONGs de arquitectura y otras organizaciones solidarias o comprometidas socialmente trabajan en el mercado. Resistirse a la mercantilización es

90. ROGERS, Richard. “Ciudades para un pequeño planeta”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2002.



Fig.19. Auditorio de Roma. Renzo Piano. Premio ULA

declarar una utopía realmente muy poco moderna en términos arquitectónicos, pues estamos inmersos de pleno en la corriente y la resistencia no puede hacerse solo desde la arquitectura. La movilización política desde la arquitectura más bien sigue mayoritariamente la ola del mercado, con honrosas pero pocas excepciones. La postura de Frampton respecto al consumo y al mercado está muy bien enunciada y es plenamente compartida por muchos de nosotros, pero ello no significa creer que haya tendencias profesionales con capacidad para elaborar un discurso alternativo y oponerse sectorialmente a una corriente que lo engulle todo, estemos de acuerdo con ella o no. Las palabras de Frampton son reveladoras: “Estos procedimientos, distintos tanto a nivel profesional como productivo, parecen corresponder a dos tendencias rivales de la economía moderna más reciente: por un lado un Fordismo residual que impone mercados de garantías y cantidades bastante grandes de inversión; y por otro, un acercamiento más híbrido a la producción mediante una acumulación más flexible tanto de capital como de recursos. Si el primero tiende, en general, a satisfacer directamente la demanda de mercado que surge “espontáneamente” de la convergencia entre consumismo y normas burocráticas, el segundo parece trascender este tipo de limitaciones, y, al hacerlo, responde de forma más reflexiva y articulada a exigencias específicas y condiciones locales. Más aún, si el primero pretende una recuperación relativamente rápida de la inversión y, de hecho, tan sólo está interesado marginalmente por la durabilidad del producto, el segundo desarrolla cierta tendencia a contraer un compromiso mucho más fuerte con la permanencia de la obra y su maduración adecuada en el tiempo. En otras palabras, si uno optimiza la mercantilización, el otro tiende a resistirse a ella.”⁹¹

91. FRAMPTON, Kenneth. “Estudios sobre cultura tectónica”. *Akal Arquitectura*. Madrid. 1999. p. 358

Además, las condiciones más o menos injustas del mercado o la permanencia de la obra y su maduración no están, ni mucho menos, en manos solo de los arquitectos. En esta otra cita que se transcribe a continuación, referida al “impacto” de la electrificación y mecanización de las estructuras construidas, se encaja con el límite hacia las nociones que una crítica solvente tendría que afrontar, si quisiera realmente analizar el contexto de cambio en el que estamos. Porque los cambios más importantes se están produciendo en la telemática, la electrónica de sistemas y la aplicación a la construcción de las ingenierías de telecomunicación avanzada, entre otras, en las que habría que incluir el uso de las energías alternativas.

Entre otras cuestiones porque tal “impacto crítico” es de existir - reciente y William Curtis lo invalidaría por poco contrastado. Pero también, porque tal impacto crítico no existe más que en reducidos ámbitos en los que autores y grupos de arquitectos se afanan por buscar nuevas vías en el entorno de escuelas o revistas de arquitectura, en los que se expongan sus puntos de vista sobre lo inapropiado de los métodos de análisis a tal o cual obra. Pero el impacto crítico real es el del uso de las nuevas tecnologías, los nuevos materiales, desde el titanio al bambú, pasando por el uso innovador de los materiales tradicionales.

Aparte de cierta confusión entre estereotomía y tectónica, bastante contradictoria con el discurso general. En cita de Frampton, tal como ha señalado R. Gregory Turner, “estas innovaciones y otros cambios importantes producidos por la aparición de la construcción de acero y de hormigón armado han tenido como efecto el cambio de enfoque que supone el paso de la masa relativamente indiferenciada de la construcción estereotómica tradicional a la articulación de la forma construida en la categoría semperiana de podio, “hogar”, estructura y revestimiento.” Hoy la arquitectura se construye con tecnologías y materiales que han superado las condiciones que se citan. Se resalta significativamente aquello de “cerramiento y su relleno”. Turner subraya además el desarrollo independiente, también económico, de cada uno de estos componentes durante los treinta y cinco últimos años: “Cada profesional del diseño, consultor, técnico u oficial, se ha centrado en un componente, y en ocasiones los clientes los contratan individualmente. Hoy en día, el diseño consiste en la creación arquitectónica de un cerramiento y su relleno, donde se oculta la obra técnica de estructuras, mecánica, electricidad y fontanería”⁹²

92. FRAMPTON, Kenneth. “Estudios sobre cultura tectónica”. *Akal Arquitectura*. Madrid. 1999. p. 359. Cita de TURNER, R. Gregory. *Construction Economics and Building Design: A Historical Approach*, Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1986);

Eso del “cerramiento y su relleno” también puede ser así o no. Depende de muchos factores. Por ejemplo, del uso generalizado de hormigones de alta resistencia estructural. De las normas

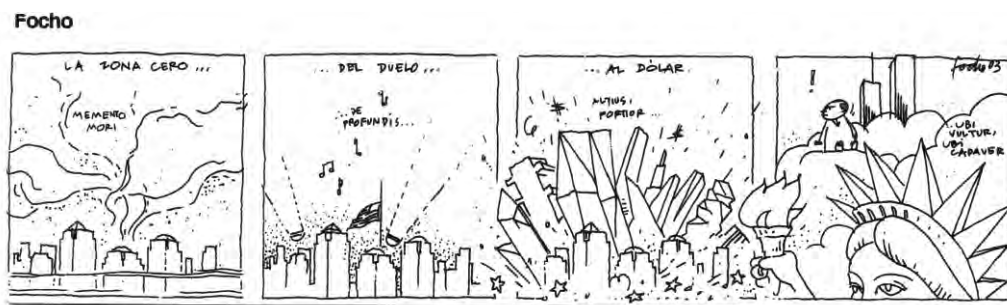


Fig.20-a. Tira cómica de Focho

de prevención contra incendios y de otros muchos avances técnicos, que liquidan *materialmente* esta visión de la tectónica y su lectura purista de la teoría semperiana.

El cerramiento y su relleno, dicho así con esa clamorosa sencillez, son una realidad relativamente reciente. Desde el hito en el fin de siglo XX que señaló la caída del Muro de Berlín a partir del 9 de Noviembre de 1989, si hay una fecha que certifica el nacimiento del siglo XXI es la destrucción de las Torres Gemelas. (Fig 20a). La historia de la construcción del proyecto, que se culminó en 1972 y 1973, es la historia del entierro tecnológico del siglo, pues su estructura de “tubo dentro de tubo”, como ha resaltado Luis Fernández Galiano, es una invención que tiene que ver con la estructura metálica en altura que las sostenía, que es anterior a la generalización del uso de hormigones de alta resistencia estructural, y por ello además de por su edad de treinta años se trata de torres paleo-tecnológicas, si se pudieran denominar así. Aún así, es más que probable, como veremos luego, que la arquitectura recomenzara una nueva etapa en 1974, en el entorno temporal de la finalización de la Opera de Sydney y su carga de innovación en todos los campos de la tectónica, de la textura y de las formas arquitectónicas, entre muchas otras, también contaban con elementos *insinceros* de cerramiento y relleno

Más allá del mundo de las formas de estos edificios ligados a hitos temporales la innovación en la arquitectura sigue más allá de las torres de Manhattan y sus imitaciones. Los dictados más exigentes del olimpismo clásico “más alto, más fuerte, más lejos”, ahora están enlazados con el orgullo de replicar industrialmente pieles separadas, estructuras gráciles y autónomas, materiales ligeros y traslúcidos, volúmenes inaparentes y espejismos de luces que constituyen la envolvente de edificios cada vez más tecnificados y eficaces por dentro, que serán muy diferentes, desde el punto de vista técnico, de los edificios que hemos venido conociendo.

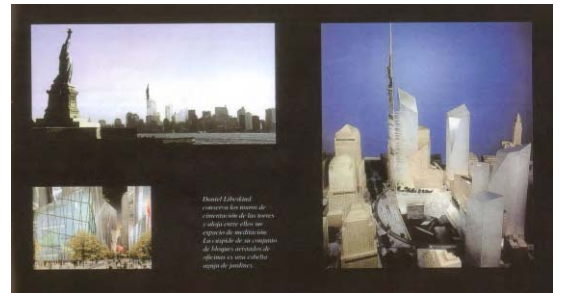
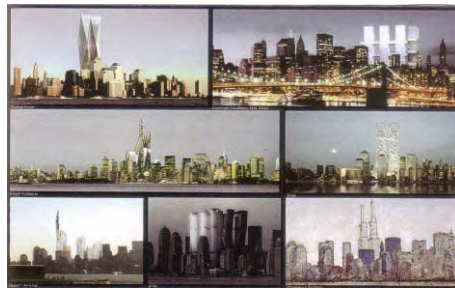
Aunque hoy ya no deberíamos permitirnos más modelos de despilfarro constructivo, es seguro que se alcanzarán proezas de innovación técnica, que serán la punta de lanza de nuevos mercados y nuevos proyectos, en los que la arquitectura estará obliga a manejar materiales, recursos y tecnologías con cuidado, pues nada hay desdeñable en los recursos y residuos del planeta. Pensar que los que ahora se consuman en ese desafío tienen una vida útil y también habrán de ser mantenidos, reciclados y renovados es una obligación ética en términos de materiales y procedimientos edificatorios.

Y por encima de la estética esbelta de los proyectos que devuelvan al perfil del “skyline” neoyorkino su potencia característica, por encima incluso de su idoneidad y de los avances de la tecnología que los alzarán y pondrá en funcionamiento, está la consideración de cual es la hipoteca que, con su construcción, crearán en el medio ambiente. Así como el tipo de paradigma que reproducirán sus imitaciones en todo el mundo. Los clónicos de las torres aflorarán por el sudeste asiático, como ya afloran las torres por Madrid o por el modelo de ciudad sostenible que fue proclamado en Barcelona. Esos modelos son escalables al nivel de cualquier mercado o situación local y son trasladables a cualquier epidermis convencional o innovadora en función de las necesidades de marca.

La reconstrucción de la “Zona 0” con los arquitectos que dirige Libeskind parecen un caso

Fig.20-b. Proyecto de Daniel Libeskind para la "Zona 0"

Fig.20-c. Proyectos para la "Zona 0".
Varios autores



ejemplar de todo punto para valorar las confluencias entre marca, mercado, tecnología y símbolo en la realidad actual en lo que no es sino el proceso emblemático de la promoción inmobiliaria tan bien representado por Nueva York. (Fig 20b-c)

Con todos estos antecedentes, al hablar de tectónica, nos ponemos en una cierta situación de conformismo si no aclaramos, de entrada, que el concepto y su aplicación son radicalmente nuevos. Que estamos hablando de fusiones de conceptos que impiden separar sin justificación las nociones de cerramiento, estructura, revestimiento, y otras que ahora aparecen mistificadas con mayor complejidad que nunca.

Por eso, el respeto a la ingente obra de K. Frampton no impide el análisis de versiones críticas como la de J.M. Montaner, que analiza brevemente los claroscuros de la obra de Frampton, resaltando las contradicciones de su defensa del "regionalismo crítico", o descubriendo la paradoja de negar la evidente relación de la arquitectura con las otras artes, pero a costa de volver premoderno su discurso, anticipándose al movimiento de recuperación del espíritu anterior a la revolución industrial, a cambio de renunciar al análisis de lo contemporáneo. Montaner señala que en "su último libro "Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture", enfoca la historia de la arquitectura de los siglos XIX y XX desde la poética de la construcción, analizando las tradiciones del racionalismo francés en Viollet-le-Duc, Choisy y Pret y del *Baukunst* alemán en Friedrich Gilly y Kart Friedrich Schinkel, y poniendo como modelos las arquitecturas tectónicas de Wright, Mies, Utzon, Kahn y Scarpa frente a aquéllas más visuales, escenográficas y mediáticas. Es de destacar la gran influencia que el pensamiento centroeuropeo del cambio de siglo, con sus categorías de lo visual y lo tectónico, y el pensamiento positivista de Kart Bötticher y Gottfried Semper sobre lo tectónico, mantienen en las interpretaciones de Frampton". "Con la defensa de la tectonicidad, Frampton cierra filas sobre la arquitectura misma, negando la evidencia de las relaciones de la arquitectura con las otras artes y ridiculizando la obsesión de la arquitectura moderna por imitar las vanguardias del arte abstracto."⁹³

93. MONTANER, Josep Maria.
"Arquitectura y crítica. Editorial
Gustavo Gili. Barcelona. 1999. s. P

Se trata de una cuestión interesante, pues la negación de las nuevas hipótesis de percepción, y el establecimiento de nuevas pautas para el entendimiento de la geometría, en la concepción del minimalismo como manierismo, o en la asunción de este como una continuación de esa forma troncal de la modernidad entendida como corriente de corrientes de todos los tiempos, Frampton adopta una saludable postura excéntrica. Esa postura parece la negación de lo contemporáneo a favor de la historia y a la aplicación de reglas insólitamente estables y permanentes, que la realidad de la innovación en arquitectura va poniendo constantemente en entredicho. Según Montaner, "en Frampton, esa actitud de resistencia frente a la condición contemporánea, la época de la complejidad y el caos, le conduce, paradójicamente, a la regresión de recuperar el pensamiento positivista y determinista del siglo XIX".⁹⁴

94. MONTANER, Josep Maria.
"Arquitectura y crítica. Editorial
Gustavo Gili. Barcelona. 1999. s. P.

La reflexión sobre el libro de Frampton hace pensar que, lejos de esa versión del eslabón tradicional de su posición crítica, se acerca a la comprensión de los cambios estructurales de la arquitectura última, basados en la estructura de la envolvente y, por lo tanto, plenamente tectónicos. Esta actitud de autodefensa frente a la "artisticidad" de la última arquitectura

contemporánea elude el análisis de tendencias, casi por convicción en la ausencia de márgenes críticos. Por el contrario coincide con la investigación crítica y la revisión de conceptos y obras que denominaremos en este trabajo “tectónica de flujos”.

En su afán auto-reductivo, la postura historicista y la de la tradición troncal, que toman parte por una forma sesgada de racionalismo, contribuyen a eludir campos de experimentación muy valiosos, que no están reñidos con su fluencia con otras artes, tecnologías y ciencias. Es en esos campos en los que la diafanidad translúcida, la transparencia, la ingravidez, la inestabilidad, el desequilibrio compositivo, la convergencia de escalas, la aplicación tecnológica a la semántica de las nuevas texturas y, por supuesto, las nuevas condiciones de respeto por la naturaleza, incluyen una aproximación a las cada vez más escasas distancias entre lo natural y lo artificial, que se encuentran en la lectura actual del espacio contemporáneo. Las “formas animadas” de Greg Lynn, los entrelazamientos de Steven Holl, o en las propuestas de Maksimiliano Fucsa, por citar solo tres casos, necesitan de nuevos análisis tectónicos que completen sus elocuencias discursivas.

Las miradas a la nueva tectónica convergen hacia condiciones de interpretación diferentes y a nuevas maneras de mirar la materia y a emplear el lenguaje de la arquitectura contemporánea en relación con nuevas formas de percepción, pensamiento y sensibilidad, no solo constructivas o autónomas, sino abiertas a otros horizontes del conocimiento. En Frampton pese a las apariencias arcaizantes señaladas - se apuntan las intuiciones claves para comprender el cambio necesario en la crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura.

Capítulo II. Parte II. La pérdida del canon. Invariantes. Tendencias y valores

Introducción.

El discurso articulado a través de los autores, al que conduce este primer repaso de la crítica de arquitectura del siglo pasado, - a través de, entre otros, Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Aldo Rossi, William Curtis - termina deliberadamente en Kenneth Frampton. A partir de Frampton se desarrollan en nueve partes los discursos más significativos del fragmento como construcción teórica

Kenneth Frampton sirve de punto de inflexión para aproximarse a las claves y métodos de la crítica del siglo XXI porque, como se ha visto, al volver a la noción de *tectónica*, nos pone de entrada, tal vez contradictoriamente -, ante la realidad de que el concepto y su aplicación son radicalmente nuevos. Hoy debatimos sobre fusiones de conceptos que impiden separar sin justificación las nociones de cerramiento, estructura, revestimiento, y *tectonicidad* de una idea de la arquitectura más autónoma, pero que convulsiona la teoría con mayor complejidad que nunca.

J.M. Montaner, al analizar brevemente la última obra de Frampton, resalta las contradicciones afirmando como ya se ha dicho que “con la defensa de la tectonicidad, Frampton cierra filas sobre la arquitectura misma, negando la evidencia de las relaciones de la arquitectura con las otras artes y ridiculizando la obsesión de la arquitectura moderna por imitar las vanguardias del arte abstracto”. Sin embargo, creo que Frampton, mediante un método riguroso que ofrece una mirada parcial, pero justamente *diferente* a las habituales enseña otra manera de criticar casi perdida. De esta manera nos acerca al método para afrontar el abanico de tendencias y calidades en juego en ese proceso de vertiginosa voracidad formal y ambición teórica tan incomprensible, tan asimilable a las metáforas sobre el metabolismo y las variables entrópicas que vivimos, que lleva tanto tiempo sin explicación disciplinar desde la arquitectura contemporánea. Ciertamente Frampton se para ahí, pero tal vez para poner en cuestión la viciada visión anterior que hemos venido comentando, y contrapesar así la ausencia de mirada sobre los cambios en la textura, que son, en definitiva los elementos clave del cambio contemporáneo, aunque tengan muchas más lecturas complementarias.

Una de ellas, muy importante, es la relación actual de la arquitectura con las artes, las culturas y las ciencias. Una relación evidente pero que, probablemente, no puede asimilarse a los invariantes de la abstracción y el cubismo, la sociología del progreso, y otros elementos de análisis que han sido su alimento durante décadas y que han perdido vigencia (o se han convertido simplemente en prejuicios). Relaciones que han prevalecido, en general, pese a que han aflorado las lagunas flagrantes en todo lo que se refiere a la concepción orgánica, metabólica, biomórfica o biológica, el estudio de las arquitecturas de la sostenibilidad y el medio ambiente, o a la investigación de las obras ligadas a la dialéctica entre la naturaleza y el artificio, así como a las texturas, los materiales y, en otro orden de cosas a los nuevos discursos teóricos filosóficos o del conocimiento basados en nuevas premisas.

La posición de Frampton abre un espacio entre el rigor crítico aplicado a la realidad tangible y esa sencilla teoría de R. Gregory Turner de que “hoy en día, el diseño consiste en la creación arquitectónica de un cerramiento y su relleno, donde se oculta la obra técnica de estructuras, mecánica, electricidad y fontanería”. Sin acudir de forma grotesca a la teoría del *cerramiento y relleno* que venimos comentando, la falta de interpretación de fenómenos nuevos acaba - estemos o no de acuerdo -, por contradecir profundamente muchos de los mitos de la construcción teórica de la crítica clásica. Como hemos venido reiterando, autenticidad, coherencia, génesis, balance, herencia y continuidad son palabras demasiado graves para comprender una coyuntura donde los problemas y las preguntas se plantean de muy diversa manera.

La pérdida de referentes para el análisis de la arquitectura que crece a nuestro lado es palpable, ya que esta se coteja con herramientas anticuadas respecto de sistemas de valores idealistas o desfasados; su valor o vigencia se acepta o se rechaza en función de sistemas de valoración patriarcales, que tienen que ver muy poco con las realidades existentes. Los intentos de construcción teórica fracasan porque existe ya una mirada cansada. Por no hablar de la falta de contacto con fórmulas éticas renovadas a día de hoy, que parecen ser un déficit crónico de la arquitectura, si es que se expresan en relación con las leyes internas de cada obra. De esta falta de contacto con la vida aparecería sin duda la imagen de una disciplina muerta, pero los reclamos de la arquitectura son biológicos en el sentido más puro de la palabra. Son una sucesión de desafíos por concitar encuentros con los tonos vitales de los entornos, a través de los mecanismos más inverosímiles.

Aunque resulte imposible volver a la vieja estática o las unidades de las tipologías, al espíritu de los tiempos, a los invariantes, a los decálogos, a los manifiestos, a los principios inmutables; aunque existan el cinismo consumista, y predominen las leyes exclusivas del mercado existen posibilidades de análisis.

Frente al crecimiento amorfo del alojamiento han de desvelarse los proyectos que produzcan simultáneamente escalas de paisaje y órdenes urbanos, y, sobre todo, la arquitectura se ha de dimensionar hacia el entorno, analizando las nuevas variables de las formas plurales con responsabilidad ambiental y social en lugar de resignarse al caos. Esta tarea del proyecto contemporáneo está mucho más cerca del discurso teórico de la nueva construcción y de la autonomía, más cerca de la biología y de la biorremediación (restablecer los ecosistemas dañados por desastres naturales) que de la denominada autonomía clásica de la arquitectura y sus propias leyes, sean estas viejas o nuevas, fueran bien o mal enunciadas por Benevolo o Tafuri.

En este sentido biológico, una teoría crítica del proyecto ha de tener hoy un acento de filosofía moral y estético, relativo a la vida de la especie, más que a las categorías morales tradicionales. Ha de tener una ética que evalúe críticamente las alternativas a un problema, simulando previamente las condiciones y variables puestas en juego por el proyecto y, a la luz de las características de los valores que se quieren remarcar, producir los hallazgos expresivos, compositivos y de lenguaje que sean coherentes con esa formulación que no abarca la totalidad de la disciplina, ni siquiera la adscripción a una u otra tendencia, y menos a tal o cual autor. Una ética que trascienda el contenido íntimo de la pieza de arquitectura y algunas de las claves de su interpretación. Estas claves se encuentran también en las leyes externas al objeto, pero es constatable que además existen algunas reglas y formulaciones internas para una aproximación entre éticas y estéticas de la creación de arquitectura. Un espacio para un sujeto cambiante, sujeto que se acomoda mal en el espacio estático en que la movilidad de bloques y escenarios es también elemento cambiante de tiempos.

Una nueva flexibilidad de los edificios se proclama más acorde con la fluidez cambiante de la vida. La arquitectura se ha vuelto, tal vez inestable, porque necesita alterar todas las relaciones materiales del orden anterior a la sociedad red, para hacer livianos los elementos, planos y densos los cerramientos, ficticios los elementos de estructura y ambiguas todas las relaciones - anteriormente predeterminadas - del color o la luz. Y esto nos lleva a estudiar las relaciones ambiguas como una constante más de incertidumbre, pero una incertidumbre limitada.

La formulación de las relaciones ambiguas confirma los objetivos en donde tenemos que afinar los instrumentos para que la arquitectura sea socialmente responsable desde el punto de vista ético de los límites, pero no se trata de formular invariantes o retóricas políticamente correctas. Puesto que estamos inmersos en unas tendencias para las que navegamos huérfanos de teoría, se trata de promover, al menos, valores que permitan evaluar los objetos arquitectónicos y sus nuevas dimensiones relacionales como factores añadidos a los que son identitarios. La crítica de la crítica ya envejecida, la recuperación de valores, la revisión de los postulados y la prospección de nuevos yacimientos intelectuales para solventar algunos

problemas de *teoría del proyecto* no pueden plantearse hoy sino *como tentativa de ensayo y error*. La confirmación de esas pruebas es la verificación de que en la búsqueda de invariantes, autores de toda procedencia se multiplican en una vorágine curricular en la que de forma turbulenta todos los estilos y proclamas se mezclan en la obra de cada uno, por más que existan irrefrenables destellos de originalidad o continuidad de estilo. Desde Picasso, el arte ha conocido lo que ahora es - irónicamente - un *invariante* de la arquitectura contemporánea: la multiplicidad simultánea de lenguajes y códigos en el mismo autor, basados en las más variadas procedencias. Para más confusión, las tendencias de arquitectura de prestigio parecen contradecirse entre unas obras y las siguientes, desmarcándose así de las certezas recién implantadas precariamente en los últimos proyectos.

Así pues, la necesaria y recurrente reformulación de las relaciones ambiguas no impide que hayan de clarificarse las dudas verosímiles. Poner en cuestión certezas fugaces es tan necesario como armar siquiera un entramado frágil al que remitir las expectativas de cambio en la práctica arquitectónica sobre, - entre otros -, los elementos de *velocidad, dinamicidad, flexibilidad, inestabilidad, turbulencia de formas*, que son elementos reconocibles en las tendencias que se establecen con alguna permanencia en los medios de comunicación, pero no son categorías reales de proyecto, sino metáforas más o menos afortunadas.

Interacción, intercambio metabólico, mutación y genética de formas, reciclaje, clonación, la reproducción en la obra de arte y la arquitectura como reproducción de otras artes, son otros tantos asuntos que están al día de hoy en la esfera del proyecto contemporáneo y de las biografías intelectuales de los principales autores, siguiendo un proceso de aceleración impensable hace solo treinta años, cuando la sedimentación de una idea tenía plazos para metamorfosearse o para fundirse o solidificarse, sin dejar de mantener una huella estable en las memorias y un eco persistente en la historia de la ciudad.

Otro tanto ocurre con el *mestizaje, la fusión, los movimientos plurales y multidireccionales* y las tendencias *confundidas o mezcladas*, que son tan polivalentes y complejos en arquitectura como en otras tantas esferas del conocimiento, pero ese magma cultural no justifica la desaparición de la crítica sino la superación de los niveles de crítica del pensamiento arquitectónico. Unos niveles en los que intervienen seguramente nuevas variables y paradigmas filosóficos bien distintos a los que nos dieron cobertura antes. La arquitectura, situada en la esfera del discurso, ya no es, como se ha dicho, un instrumento para la educación revolucionaria al servicio de manifiestos objetivos políticos [...] "su poder subversivo no reside en su puesta en práctica en una sociedad capitalista capaz de admitir un grado infinito de recuperación ideológica", sino en la revisión de las formas de conocimiento y de la investigación en los nuevos mecanismos de percepción.

Pensamos que uno de los principales atrasos de la posición crítica proviene de la inconfesada o manifiesta dependencia filosófica de Wittgenstein y, más aún, Heidegger. Del primero, partiendo de una manifiesta vocación por la arquitectura y del segundo sublimando en el espacio su metafísica del ser. Son ambos los dos claros ejemplos de la falta de revisión actualizada de nuestros prejuicios sobre los temas sustanciales de la concepción del espacio-tiempo. La permanente recurrencia a su interpretación del mundo del siglo XX junto con la hilazón con la estructura griega del lenguaje y la etimología han puesto a Heidegger como exponente de las teorías supuestamente más avanzadas sobre el habitar, en lugar de cuestionar la inmutabilidad y enquistamiento de sus paradigmas en el mundo reciente.

95. CRUZ, Manuel. "La tarea de pensar". Tusquets, Ensayo. Barcelona. Febrero 2004. P.127

En abierta colisión con estas posiciones, los filósofos contemporáneos han puesto de manifiesto la comunicación entre problemáticas diversas. Lo que en Kuhn se denominaría la "incomensurabilidad de los paradigmas", en arquitectura devendría en la ausencia de medidas y escalas respecto de ciertos modelos. Según M. Cruz, no se podría desarrollar ningún discurso acerca de las exterioridades de la ciencia si es imposible la relación entre ciencia e ideología más que como ruptura (y en este caso la ideología sería la no ciencia), porque eso equivaldría a desnacionalizar importantes esferas de la actividad humana: Por lo que la relación entre esferas del conocimiento no debe postularse como ruptura, sino como articulación abierta.⁹⁵

La articulación abierta en arquitectura aumenta e induce la ruptura. La formulación de las relaciones ambiguas se vive en arquitectura mucho más aceleradamente que en muchas otras ramas del conocimiento, porque hay unas exigencias materiales evidentes, por encima de las reservas metafísicas de la realidad. En una especie de esquizofrenia permanente, se defienden a la vez, en obras simultáneas en el tiempo, actitudes y criterios opuestos, plenamente justificados por la necesidad de innovar en las síntesis formales que la sociedad exige y produce mediante la arquitectura con una celeridad inagotable.

La fórmula para establecer un cierto perfil, (o canon) no ya de la arquitectura, sino de los sujetos sociales y de la sociedad en su conjunto está agotada; lo mismo ocurre con el espacio que habita. La crisis del sistema científico de la sociología se encuentra fundamentalmente en la aparición de un sujeto social cambiante, global, y a la vez de la entronización del individuo como medida de todas las dudas, de todas las teorías. La sociedad está atravesando unos cambios vertiginosos a los que nos referimos con miradas de otra época. Las diversas escuelas de crítica sociológica ya no cuentan con un modelo universal de sujeto o del espacio; ni siquiera en occidente. A corroborar esta afirmación viene este análisis de Adriano Fabris: “El vagabundo no es un hombre como Ulises ni como el hijo pródigo de la narración evangélica: no tiene como ambos intención de volver, a ambos les mantiene el recuerdo de lo que han dejado atrás. Por eso es necesario, ante todo, ganar la dimensión del olvido, pretendiendo evitar la lógica de opuestos”. Estas palabras de Adriano Fabris en un penetrante “Elogio del que se va de casa” ilustran el nuevo *ser en el espacio*. Quizá un ser que ya no habita la casa, sino habita en un mundo en movimiento.⁹⁶

96. FABRIS, Adriano. *Sileno. Variaciones sobre Arte y pensamiento*. n°6. “La Casa”. Identificación y Desarrollo S.L. Madrid 1999

Estas notas sobre el espacio contemporáneo contrastan mucho, por ejemplo, con la teoría de Heidegger. La función móvil del ciudadano contemporáneo está indisolublemente ligada a nuestra cultura. El hogar, no es ya el lugar del habitar, porque no se conoce sin la experiencia del viaje. El concepto del viaje se extiende hacia el de habitar el trayecto. Percibir el espacio como intersticio de tiempo y no como morada de lugar, y hacerlo desde el punto de vista de un sujeto que no tiene voluntad de memoria sino, tal vez, de olvido; que no tiene capacidad de sorpresa sino de predicción o de percepción continua. Tal es la condición de una manera de entender el conocimiento que ya no consiste en “orientarse en el pensar”, porque “si fuese así, no quedaría más que penetrar en la morada de los propios recuerdos, encerrarse en ella y habitarla, aun a sabiendas de que, una vez más, la única y posible exploración de esta casa habría que hacerla en zapatillas”. Adriano Fabris ya no cree en ese *conocimiento* de la mesa camilla propio de la sublimación de la iconografía heideggeriana -, sino en el deambular ocioso de una filosofía de vagabundos conscientes de todo aquello de lo que se han separado para vivir en libertad. Esa nueva manera de pensar requiere un abanico diverso de espacios diferentes que representan a una sociedad desmemoriada, identificándose en nuevos centros de representación, como los centros temáticos y comerciales.

Una sociedad de nómadas, como la han calificado Abalos y Herreros, utilizando el neologismo *nórmadas* para definir al sujeto, envuelto en la represión de la norma (o de la civilización, o en el malestar de la cultura), que se mueve en los lugares periféricos de la norma. Orillando lo normatizado, lo reglado o lo cubierto por una especie de bóveda segura, la noción del cobijo ya no es entonces la de la tradición canónica, sino un elemento más de la movilidad. La nostalgia de un discurso unitario o totalizador choca con el nomadismo físico e intelectual que es la característica principal de nuestro contexto social.

La evolución de los nuevos sujetos urbanos ha permanecido hasta ahora en segundo plano, hasta para la ciencia. Lo que permite alcanzar papeles crecientemente influyentes en el conjunto del pensamiento a los nuevos protagonistas sociales - desde la perspectiva de género y también desde otras -, se debe, en gran parte, a ese abandono de las zapatillas; a ese “olvido” de la morada para conocer el mundo exterior. (Fig. 20bis) En ese sentido, desaparecen resguardos y paisajes que puedan alimentar la “nostalgia de lo absoluto”, como la define Steiner, creo que muy apropiadamente a nuestro hilo conductor. Nosotros creemos que la

Fig.20bis. Un ejemplo de Casa Desnuda.
Saitama, Japón 2000



nostalgia que padece gran parte de la crítica del siglo XX, está basada en las filosofías del ser existencial estático y su hábitat inmutable. Existe una influencia nostálgica de esos valores *absolutos* y *objetivos* que pervivirán sorprendentemente hasta bien entrado el último tercio del siglo XX, como valores intangibles de la arquitectura, más aún después de las secuelas traumáticas de la segunda guerra mundial, la partición de Europa y la cruenta división de Berlín. Existe también una especie de *contra-nostalgia* que busca, por parecidos procedimientos, encontrar argumentos cínicos e invariantes nuevos para luchar contra la primera y más profunda nostalgia del orden.

El recorrido de ese mundo exterior ajeno a la metafísica del lugar tiene distintas lecturas, incluso las de los errantes huérfanos e hijos pródigos de los valores rotos que vuelven al origen, como veremos en Steven Holl. Si en el siglo XX para muchos críticos el espacio y la dimensión social de la arquitectura están siempre presentes, no hay paradójicamente referencias suficientes a la técnica o la estética que tienen que ver con la fabricación de un objeto cambiante, o de un lugar indiferente. Es sintomática la ausencia del análisis de la técnica en ese escenario dinámico, porque hoy el sujeto social móvil dispone de una movilidad técnica apoyada en *facilidades tecnológicas* de uso generalizado. En lo que hace a la estética, la variable *polidimensional* de la tecnología ha adquirido mediante el diseño una vinculación casi ergonómica con el usuario de todos los elementos, desde el mobiliario urbano hasta los sistemas de movilidad. Los transportes son espacios habitables parciales, en los que tienen una función primordial el diseño y la tecnología. El espacio contemporáneo del siglo XX ha sido desplazado por los tiempos, por cuanto tampoco la crítica vigente en el pasado siglo habla del

espacio visible ni del *medido*, sino que se refiere al *espacio experimentado*, determinado por las actividades de cada uno de los individuos que lo utilizarán. Es *ese* espacio, singularmente, el que más ha cambiado en la actualidad: primero porque el más experimentado es, con demasiada frecuencia, el espacio virtual y, en todo caso, porque el espacio experimentado ha cambiado sustancialmente en percepción y manejo. Es un espacio de tránsito y no de cobijo. Es la hora de atreverse con la investigación de esos cambios y las tentativas de experimentación de la arquitectura para trabajar en correspondencia con ellos.

Los elementos del canon crítico del siglo XXI.

Si se consideran en relación con los grandes cambios producidos en el entramado filosófico, las miradas arquitectónicas, los sujetos y las nociones contemporáneas de tiempo y espacio han experimentado también un cambio radical de similar alcance. Por lo tanto, la primera conclusión es que no hay canon, no hay código.

Veremos, sin embargo, las tendencias recurrentes a refugiarse en alguna forma codificada, que son constantes en la crítica fragmentaria. En lo que hace a ese proceso evolutivo del *canon de la crítica* del Movimiento Moderno se entiende que ya no exista actualmente un cuerpo teórico que permita hacer la crítica integral de arquitectura a la vista de la realidad que vivimos, pero los decálogos, manifiestos y declaraciones de principios se suceden. Evidentemente no se trata de añorar un nuevo dogma (por cierto creado para el cine como movimiento Dogma, por algunos cineastas daneses), o una vuelta a los orígenes de la modernidad. Tampoco es cuestión de reinventar la arquitectura como disciplina autónoma, sino de situarla en un contexto real, también desde su propia posición. Y establecer elementos de la crítica *como instrumento de comprensión de la realidad, conocimiento del proyecto contemporáneo de arquitectura y arma cultural*. Como alternativa a la crítica canonizada. En definitiva como mecanismo de evaluación y diagnóstico del proyecto y validación de su coherencia intelectual, ética, estética, tecnológica o constructiva, respecto de ciertos valores o principios evolutivos que le sean de aplicación hoy.

Si era o no posible el canon en arquitectura del siglo XX es una cuestión más que dudosa: Antonio Miranda se ha configurado el suyo propio, (Antonio Miranda, “Un canon de arquitectura moderna 1900-2000”. Cátedra. Madrid. 2005), pero tal vez existan en éste texto sólo algunos elementos de evaluación fragmentaria, que conformen maneras de mirar plurales, aunque exista luego una relación concreta de obras. Sí es cierto que toda la tendencia del siglo pasado intenta la consolidación de una arquitectura codificada en un código que se llama Movimiento Moderno. En literatura, el atrevimiento ha venido de la mano de la subjetividad del *canon occidental* expuesto por Harold Bloom, (para escándalo de algunos autores y críticos que no asumen su particular jerarquía de valores, protagonistas y obras), - toda vez que el ámbito de la crítica confluye con el de la creación en multitud de ocasiones y la crítica parte de los propios autores en una especie de círculo cerrado y que se denotan preferencias siempre subjetivas. Pero la crítica de la literatura se mueve con el tiempo y la arquitectura se fija en el espacio con mayor detenimiento. Aún así el escenario no es tan distinto del pensamiento crítico en arquitectura, pues en eso suele ser tan políticamente correcto que elude los enfrentamientos frontales con las corrientes de la moda y sus autores más famosos, por lo que frecuentemente es suave o poco consecuente y, a veces su conformismo, ha sobrevenido, parafraseando a Loos, en una especie de delito de prevaricación, en el que todo el mundo mira a otro lado; un lado menos comprometido...

Estamos pues ante la dificultad de establecer un marco nuevo. Los intentos de organizar un espacio para la crítica objetiva se han vuelto relativamente intransitables y, sin embargo, no cesan de producirse propuestas de interpretación, de los propios arquitectos sobre todo, acerca de las obras, los proyectos, las ciudades y los fenómenos arquitectónicos más recientes. Estos intentos configuran, - por su continuidad en el tiempo, por los aspectos tratados o por las visiones apuntadas- , lo que se podría denominar la *crítica realmente existente* o, quizá con más propiedad, la *acomodación ideológica a la realidad existente*, después de años de negarla o ignorarla.

En función de los requisitos subliminales de la leyenda canónica, - de lo que se consideraba arquitectura moderna -, por la mayoría de los críticos hasta los años setenta se ha eludido el escenario de la fragmentación y la perplejidad.

Los fragmentos y el reciclaje de restos en la construcción del proyecto contemporáneo.

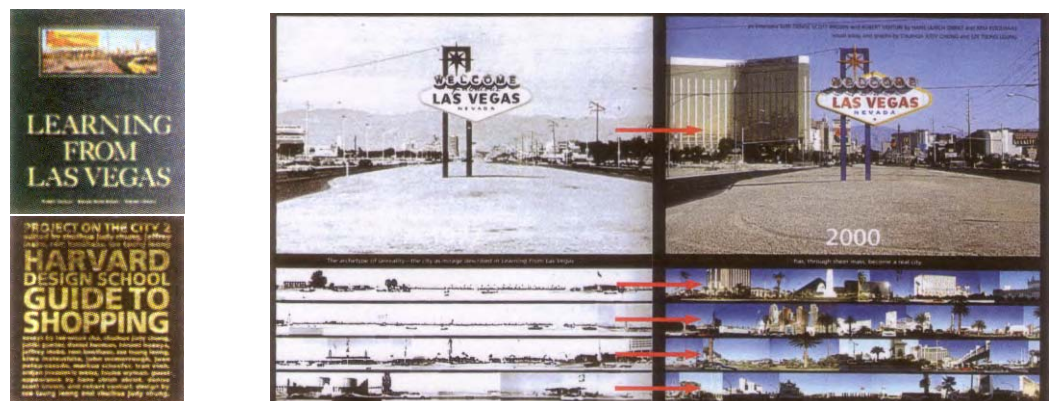
En concreto, esta actitud que entraría en lo que denominamos la crítica realmente existente o la adaptación ideológica a la realidad existente, después de años de negarla o ignorarla, no ha sido fehaciente y visible hasta la aparición de la obra de Koolhaas, que se ha protagonizado la revisión de posturas o tabúes tenidos por intocables. Koolhaas que es reconocido como heredero del Movimiento Moderno es su mayor crítico, desde la ironía o el cinismo, acreditando en eso un profundo conocimiento de sus orígenes. La suya es una obra arquitectónica y crítica que constituye una aportación dilatada en el tiempo y argumentada desde la experiencia, fundamentada en libros y exposiciones. La de Koolhaas es una actitud en alguna medida cercana a la importancia teórica, crítica o polémica de Le Corbusier, al que hemos excluido premeditadamente de la revisión de teoría crítica, para dejarlo como protagonista de la obra arquitectónica, más que de su interpretación crítica. La teoría de los fragmentos está exacerbada en Koolhaas probablemente menos tergiversada por él mismo, que por el resto de los críticos y menos grave en su visión sarcástica que nociva en algunas lecturas de sus seguidores.

Tal como decíamos antes, la mirada de R. Koolhaas también abarca un conjunto de reglas (o anti-reglas) surgidas de la desregulación y de la mirada desprejuiciada respecto de los acontecimientos más relevantes de la arquitectura del siglo XX, trascendidos a la categoría de epifenómenos verificables de la existencia de una nueva realidad, contrapuesta a la aprendida en los años de formación. Es un proceso que Venturi y Scott Brown habían recorrido antes y habían marcado como una pauta indeleble de la crítica contemporánea. De hecho, si existiera una nueva versión iconoclasta del código, si el invariante de la firmitas, u otras de las concepciones *vitrubianas*, serían las de la *mirada abierta* de Rem Koolhaas (y otros arquitectos contemporáneos en menor medida). El Movimiento Moderno, visto con una estrategia fundamentalista había orillado en el pasado todo lo que no fuera un sesudo y cerrado análisis de lo serio, rigurosamente *canónico* y socioculturalmente *progresivo* en una visión agotada tras la década de los sesenta. Todas esas razones se convierten en un cuerpo teórico inorgánico inasequible a la realidad empírica, a la vez que dejan de ser referencias para las jóvenes generaciones de arquitectos. Si el canon pudiera existir, siquiera parcialmente, sería aditivo o acumulativo, total o sectorialmente, no podría ser integral, multiplicativo o generativo. Quiero decir que esa especie de código fragmentario sería un inventario de restos: Por ejemplo, frente a los excluyentes invariantes de la crítica de la posguerra, los principios de K. Frampton simplifican, los temas de O.M. Ungers sugieren, los teoremas de Koolhaas radicalizan, las propuestas postmodernas de C. Jencks provocan. Hasta los elementos que complementan a la indiferencia y el informalismo tienen un lenguaje abierto, no codificable. Se puede hablar de *caminos de ida y vuelta* en una relectura de la tradición moderna, porque hay una serie de

Fig. 21-a. Harvard Design School Guide to Shopping.

Fig. 21-b. Learning from Las Vegas.

Fig. 21-c. Las Vegas 2000. Rem Koolhaas



tendencias irreversibles y antagónicas con esa tradición y, por tanto, directamente inútiles para repensar nuestra forma de entender la modernidad puesta en crisis. (Fig. 21a-b).

De seguir a Curtis, la tradición canónica constituiría una escuela troncal que incluye a Koolhaas y la evolución interna de Koolhaas. Nosotros, los arquitectos en el nuevo siglo, al afrontar el proyecto contemporáneo, estamos radicalmente en contra de seguir la idea de que exista esta tradición canónica. Como intentaremos demostrar en la parte segunda, siguiente de este capítulo denominado, intencionadamente, “La crítica fragmentaria”, la única teoría de la totalidad que existe es la del fragmento. El fragmento entendido como resultado de una universalización de las dudas; no cabe duda de que en ese naufragio de retazos lingüísticos y certezas rotas, ha llegado tras los epígonos de una forma canonizada de ver y entender la arquitectura, una fórmula que ha sucumbido ya a la evaluación de sus progenitores, de sus hijos y sus nietos. Una evolución del proyecto contemporáneo que por eso necesita un urgente recambio teórico.

Aunque conviva en el tiempo con críticos globales como K. Frampton, incluso en la obra de este último, el recurso del fragmento y el reciclaje de restos o residuos de teoría y proyecto provenientes de la crítica del siglo XX nos obliga a volver continuamente atrás, al clasicismo, la historia o la tradición, para encontrar retazos de los atributos del proyecto contemporáneo de arquitectura y ponerlos en común. Agruparlos en torno a la evolución de ese malentendido que es la madre de las doctrinas de la proporción, según A. Von Hildebrand. Si hacemos una traducción muy libre de la siguiente cita del libro “El problema de la forma en la obra de arte” de A. Von Hildebrand, nos encontraremos con un refuerzo de nuestro argumento en contra de la visión inmovilista, porque en él se establece una posición abierta que sigue siendo válida actualmente: “...De todo ello se desprende también que todas las denominadas doctrinas de la proporción surgieron inicialmente como un malentendido. Las proporciones necesarias deben renovarse continuamente y ser nuevas a partir del conjunto de la obra, pero la totalidad no puede ser la suma de proporciones singulares fijas”⁹⁷. De la frase citada se deducen varios enigmas sobre la totalidad, la variabilidad y la aleatoriedad de las doctrinas de la proporción, más aún desde la actual perspectiva, a pesar de ser un libro escrito en 1893, que se ha considerado capital para entender la forma como sistema de pensamiento artístico. Un texto que ha servido para dar fruto a otros posteriores, como el de John Berger, “Modos de ver”, que ha establecido el vínculo entre la distancia y las formas de mirar, de los modos de ver y de las maneras de desentrañar lo oculto, tal vez como malentendido de la forma de mirar o de la distancia del observador, como venimos sosteniendo.

97. Von Hildebrand, A. *Visor*. Madrid 1988. P.41.

Si aplicamos esta propuesta sobre las proporciones al ámbito de las dimensiones o las variables que conforman el espacio arquitectónico contemporáneo, su forma estará afectada o influida por numerosas presiones o connotaciones. No es hasta mediados de siglo cuando se caracterizó la crítica negativa del clasicismo. Lo que llama Tuñón “geometría oculta de la memoria” y en Le Corbusier es una “geometría aproximativa”, tiene que ver con la mirada desde el cambio; cambio de escala de la calidad del conocimiento individual y cambio desde la vida, a las categorías en las que se traspone esa experiencia personal a nivel de incorporaciones culturales de orden global o desde el arte o hacia el arte. Sin embargo, haciendo un salto poco académico de premoderno a neo-premoderno, desde Von Hildebrand a hoy, podemos concluir lo efímeras de las “formas de ver” de la teoría (o de la historia) del último tercio del siglo XX.

Es un lugar común, reiterar que muchas de estas metodologías de análisis aplican criterios del psicoanálisis, revisando todo el pensamiento clásico que, en una nueva forma de entendimiento se trata como arquitectura de la esquizofrenia conformista: así, por ejemplo, Zevi sería crítico con la tesis de Hildebrand mediante el convencimiento de que las proporciones no son un sistema estático sino una neurosis; una manía que enmascara la fealdad, un derroche flagrante que congela el proceso vital. La simetría se trataría por B. Zevi de la misma forma, en términos casi freudianos y peyorativos. Es un despilfarro económico, un cinismo intelectual, que se describe con dos términos equivalentes: pasividad y

98. Zevi, Bruno "El lenguaje moderno de la arquitectura". Editorial Apóstrofe. Colección Poseidon. Barcelona. 1978. P.27.p.32.

homosexualidad. "Finalmente, la geometría es la invariante de la autoridad absolutista y burocrática. Por el contrario, *las formas libres son propias de la vida y de la gente*, y son obra de los arquitectos modernos, que son los auténticos artistas creativos". "Todos los absolutismos políticos geometrizan, ordenan, el escenario urbano en ejes y más ejes paralelos y ortogonales".⁹⁸

Aunque, paradójicamente, se podría oponer a este discurso que el Reichstag de Norman Foster o la Catedral de Los Ángeles de Rafael Moneo, ambas pueden ser dos obras clave para este debate, porque destruyen los mitos de la forma represora asociada al símbolo, aunque lo refuerzan de otra manera, o lo perviertan según se mire -, mediante geometrías disociadas de éste, pero alojadas en algún rincón de memoria colectiva que aproxima a su esencia emblemática. Estas geometrías y formas ordenan un nuevo espacio democrático, con los recursos de una nueva disposición de la arquitectura de la ciudad tanto sobre un edificio nuevo, como sobre uno existente. Por eso, las obras contemporáneas demuestran, otra vez la fragilidad de la teoría de que "el espacio moderno" *solo* "se funda en la 'planta libre'", sino en muchos otros temas no prescritos y que "la exigencia social" sigue planteando como antes "temas áulicos y monumentales" aunque sea en formas más democráticas o camufladas de arte y cultura.

La aparición de varias, muchas, geometrías diversas conviviendo es un fenómeno contemporáneo, por lo demás es tan diversa que atañe a la convivencia de sistemas de la proporción y la forma, que comparten una amalgama de procedimientos de reutilización. Por eso los invariantes no son ya productores de un catálogo de formas, sino de un inventario registrado e inagotable de estrategias de proyecto diversas, con distintos repertorios, productos de nuevos sistemas de generación de formas. El "Movimiento Moderno" si lo tomamos de un autor como Benevolo hace un principio de cohesión de la arquitectura a partir de la Bauhaus y del puñado de maestros de principio de siglo, pero allí se define un catálogo de formas y de geometrías, aunque aparentemente pongan en cuestión las del clasicismo. En este sentido, no historicista, el libro de Kenneth Frampton es, en muchos sentidos, el último trabajo de crítica tectónica del milenio anterior y se titula así, a nuestro juicio, porque realmente analiza las poéticas de la construcción del pasado, no las del presente y las del porvenir.

El proyecto de la arquitectura del siglo que empieza es un *ensayo* o *tentativa de nuevas geometrías y nuevas tectónicas*, en el que la mezcla de nuevos procedimientos creativos, tecnológicos y, por tanto, *culturales*, inciden en la tectónica de una nueva y turbadora manera, que relaciona los fundamentos de la arquitectura con una nueva sensibilidad o *percepción* del exterior como parte del proyecto pensado o construido. Una *nueva tectónica* que asimila a la arquitectura los parámetros ambientales, los nuevos materiales y las nuevas técnicas de construcción, hasta dotarse de instrumentos para hacer frente a las *nuevas formas con nuevas pieles* y, sobre todo, con una *nueva manera de mirar y usar* las tradicionales. Una *tectónica diferente*, en la medida en que son estos, los sistemas de redes, - los flujos de comunicación, de intercambio y de movilidad -, los que ayudan a crear el imaginario cultural del que se nutre la nueva búsqueda de formas arquitectónicas o la tentativa de ensayar la creación proyectual desde otros principios y valores.

La generación de arquitectos septuagenarios hoy dominante en la esfera mundial, que sustituyó a la de los maestros constructores del Movimiento Moderno y de los primeros cincuenta-sesenta, ha establecido su propio sistema. Si los fenómenos arquitectónicos se analizaron en los años ochenta y noventa desde esquemas críticos muy separados de la actual práctica de la arquitectura, las aceleradas clasificaciones post-modernismo, minimalismo, informalismo, supermodernismo, "high-tech" etc.- se constituyen como armarios ideológicos o formales endeble o mudables. No obstante, la élite arquitectónica se cuida de guardar sus propios archivos intrasferibles. La libertad formal ha otorgado a la arquitectura del siglo XX, pocos códigos inmutables, más bien variantes sobre un repertorio de *sistemas de proyecto* y un *uso innovador de tecnologías avanzadas*, pero todos tienen su correspondiente *copyright*.

La arquitectura de autor es un factor importante a la hora de imponer influencia e ideología.

“Decía Borges que “cada autor crea sus precursores”. Hoy los autores se crean su historia, el perfil curricular, del mismo modo que podría añadirse que cada historiador instituye sus clásicos o fabrica sus tendencias al gusto de su audiencia. O sea, las intenciones críticas sobre el autor son las que proyectan las confirmaciones o desmentidos de esas tendencias a posteriori, como plantea acertadamente Manuel Cruz con los interrogantes y la construcción de las dudas.⁹⁹ La arquitectura de autor tiene, además, claves dispersas que la asimilan más a un juego - o muchos juegos - del estilo del famoso juego japonés Pokemon, en el que los tipos y personajes *evolucionan, se intercambian y son mutantes* con su entorno, pues este les permite una identidad variable y transferible, cambios de dueño y de red, junto con una gran multiplicidad de aditamentos formales y presencias virtuales, telemáticas, editables, plegables; o pegables y transferibles a volumen o piezas de juego real. La arquitectura es cada día más, un *juego*, juego en el que el descreimiento de los dogmas ha seducido a la mayoría, pretendiendo justificar la autonomía del proceso creativo respecto a compromisos sociales, morales o ambientales y desdramatizar la falta de sistema.

A la práctica de autor y al recurso de la fábrica de tendencias, se suma el problema de la modernidad exacerbada, que representa la desmesura del proyecto de construcción de la forma basada en la falta de límites. En relación con la forma misma. El anhelo del desvanecimiento de la masa *en la ausencia de límites* incrementa su vaciedad en el espacio, la desaparición de la forma como figura inquietante de sombra y luz, de perfil y contorno, más que de densidad incontrovertible y opaca. El proceso de justificación de la construcción de la forma puede entenderse ahora como un sentimiento de liberación de la culpa y las ataduras físicas. Pero también es una aspiración de dilución del todo en la sublimación de la pérdida de límites en el espacio.

El debate sobre la forma es el debate sobre la arquitectura, que prolonga los anteriores: autor, tendencia, desmesura, desaparición, metáfora del cuerpo inmaterial de la arquitectura. La desmesura como teoría de arquitectura ya supone de por sí un *quiebro de la tradición moderna*, tanto más evidente puesto que se vale de la deslocalización de la arquitectura y de la responsabilidad hacia el entorno para valorar o enfatizar los procesos económicos concernidos por el territorio convertido en protagonista. Y por tanto impone un quiebro de las geometrías ortogonales y paralelas que se habían descrito como heredadas de la tradición clásica y revisadas por la modernidad con ánimo refundador. La desmesura puede ser o no ser geométrica, ¿pero bajo qué noción de geometría?, ¿bajo que concepto de escala?, ¿bajo qué definición de proporción? Lo adelanta la frase de Rem Koolhaas sobre el impacto. Con una precisión ajustada a este debate y más allá de lo bueno o lo malo, el impacto. El cinismo por encima de todo: “A través solo de la medida, tales edificios entran en un dominio amoral, más allá del bien y del mal. Su impacto es independiente de su cualidad. Juntas, todas estas rupturas con la escala, con la composición arquitectónica, con la tradición, con la transparencia, con la ética implican al final, la ruptura más radical; la gran escala definida por “Bigness” (Desmesura, o megalomanía o enormidad) no es parte por más tiempo de ningún atributo urbano. Existe; en la mayoría coexiste. Su sujeto es el jodido contexto...”.¹⁰⁰

El impacto de un edificio o un conjunto es, además independiente de su calidad, pues la escala, el tamaño o la implantación son independientes de razonamientos antes tenidos por intocables. La noción de geometría ha sufrido una profunda alteración, en todos sus elementos de conocimiento. No solo las categorías de geometría codificada, como pueden resumirse la geometría algorítmica, analítica, del espacio, descriptiva, plana, proyectiva, virtual o fractal, sino todas las que funcionan mediante códigos aleatorios, cíclicos, no lineales, complejos, tecnológicos o filosóficos en constante animación. Solo por este punto ya podríamos concluir que no hay una manera de evaluar solo, sino muchos modos de evaluar, que se corresponden con otros tantos de mirar.

En solo unas cortas frases, Koolhaas parece querer desmontar teorías acendradas sobre la escala la composición arquitectónica, la tradición, la transparencia, la deslocalización, el contexto, la ética. Y se produce la contradicción de que, a pesar de las escalas grandilocuentes o

99. CRUZ, Manuel. “La tarea de pensar”. Tusquets, Ensayo. Barcelona. Febrero 2004.

100. OMA; KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. S, M, L, XL, Monacelli Press Inc, Nueva York, 1995, pp. 494-516; citado de JENCKS, Charles y KROPE, Karl (eds.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Londres, 1999, p. 308

desmedidas, muchas veces el cuerpo edificado de la arquitectura en muchos proyectos actuales es un cuerpo inasible, casi no se pisa, casi no se ve, casi no se toca. El edificio se torna construcción inmaterial ocupada por sujetos virtuales que se transmutan en el cuerpo metabólico de un recinto que abraza la movilidad y la comparte como la caravana de un nómada, entelado, vulnerable, inarticulado con la naturaleza, pero formando parte de una apariencia de informalidad tenue, velada, para reducir su adscripción al mundo de lo realmente grávido. Los cerramientos se descomponen en medio de un paisaje telúrico que invade el paisaje real haciendo creer que no lo hace. Lo consigue a fuerza de opresión, de tensar fuerzas de referencia en torno a su atractiva dispersión. De negar el orden y las medidas establecidas antes. Y por lo tanto, constituye una alternativa.

Es en este terreno en el que las variables metodológicas de la crítica de arquitectura del siglo XX ya no sirven como antes, porque hablan de mecanismos que poco o nada tienen que ver con los nuevos procesos culturales y artísticos que estamos viviendo en arquitectura como un verdadero umbral del tiempo por venir. Se carece de alternativas críticas para la teoría del proyecto arquitectónico del siglo XXI. De hecho Rem Koolhaas es más bien admirado sin reparos, que criticado. Y esto vale para todas las estrellas, desde Jean Nouvel, a casi toda la élite contemporánea.

101. BERGER, John. *"Modos de Ver"*. Gustavo Gili. Barcelona. 2000.

Una prueba de la fragmentación del pensamiento sobre la construcción de la forma geométrica es el proceso de sublimación. La abstracción se encuentra ahora en la encrucijada de la propensión a la aplicación reducida que significa el diagrama cuando se usa como fórmula para el proceso de creación de formas. El camino contrario es el foco de atención creado por la indeterminación formal. Una de las propuestas trata de signos y huellas, la otra de la suspensión de la significación. De las parálisis, la ocultación o la ambigüedad en las miradas. A la versión clásica de libro de John Berger "Modos de ver" le han salido muchas ramas en nuestro tiempo.¹⁰¹ Ya no hay maneras unívocas de mirar, ni miradas que no sean polivalentes. Según dice Maurice Blanchot, citado en el número 106 de CIRCO, por C. Jiménez de Tejada y M. Hurtado de Mendoza, "la *mirada* es esa posibilidad de mirar lo que permanece oculto por la visión". Esa forma de mirar la luz de lo que es *esa otra cosa* que Eisenman llama otroriedad ("otherness") o secundariedad ("secondarity"), arroja luces sobre presencias y ausencias, dualidades, interioridades, ambigüedades y, en definitiva, contradicciones textuales de la arquitectura en cada lenguaje.

La mirada secundaria o introspectiva sobre la otra realidad suele ser la mirada más dirigida a lo irracional. A las partes más oscuras del conocimiento y a la generación de la creación basada en impulsos menos racionales, justificables y expresables en términos convencionales de lo que se suele creer. La incorporación de estas miradas aporta una nueva subjetividad a la arquitectura. La ideologización e interiorización del conocimiento alcanza a todas las áreas de la ciencia contemporánea, insuflada de un permanente interés por lo fortuito, por lo irracional.

102. STIGLITZ Joseph. *El PAIS* 2003

En el sentido en que, se corroboran en economía los comportamientos irracionales o se mantienen las informaciones asimétricas, la arquitectura no es atípica. Por ejemplo, el Premio Nobel de Economía 2001 comenta que "los individuos según Kahneman, un psicólogo (Premio Nobel de Economía 2002) se comportan *sistemáticamente* de forma menos racional de lo que los economistas creen". Si se aplican a los arquitectos y la arquitectura las conclusiones de que "los modelos de expectativas racionales" están semi o totalmente caducados porque existen asimetrías, ineficiencias, deficiencias de información que afectan a la forma y a los "mercados de valores", por los que también transita la arquitectura, el resultado se parece bastane al escenario de las obras que vemos emerger. La asimetría en los procesos de información afecta a la *forma* de la arquitectura y a la de los mercados de valores culturales que enfatiza y promueve, igual que a cualquier campo de conocimiento. Por eso, la mirada es el camino para alcanzar un nivel de información y, por ende, de conocimiento dinámico. Este camino podría dar lugar a una *forma* - o a una concepción asistemática de la *forma*, individualizada e introspectiva -, válida probablemente para un código de aplicación reducida como es el diagrama.¹⁰²

A la vez que la mirada sobre lo irracional lo más potente es el discurso iconográfico e iconoclasta, el diagrama es un sistema simple que elude el código rígido. Así la mirada expuesta en el panfleto “Delirious NY” de Rem Koolhaas, pesa más que el discurso racional sobre las formas de mirada crítica del siglo XX. Su potencia *iconoclástica* evidencia que en este tiempo se ha perdido la reverencia por la mirada crítica. Es posible mantener miradas irreverentes porque, al cabo, son miradas de una nueva liturgia compuesta de mitos y rituales al desconocido dios de lo irracional.

La fragmentación del discurso coincide con la aparición de lo irracional como categoría de lo real. La imposibilidad de un conocimiento *holístico* que, antes, equivocadamente, se creía accesible a cualquier erudito de la historia, es ahora comprobable porque antes se creía en una historia codificada y no versátil y plural. Una idea de la realidad en permanente cambio explica cómo la función crítica es una mirada abierta sobre los propios axiomas establecidos por cada forma de visión, pero todavía no alcanza un mínimo de ecuanime respuesta sobre los modos de ver desde posturas o posiciones equivalentes, o desde valores culturales homologables.¹⁰³

103. MONTANER, Josep Maria. “Arquitectura y Crítica”. Gustavo Gili Básicos. Barcelona. 1999. Ps.12, 14, 16, 18.

El proyecto de arquitectura, ante la ausencia de sistema es un elemento mutante también en el espacio y el tiempo. Siempre inconcluso y que se fragmenta y transforma con la acción de su propio desarrollo. El proyecto contemporáneo, fuera de código es también un manifiesto, en la medida que la proliferación de concursos le da una dimensión publicitaria a cada presentación y la imaginación ha deponer lo que el proyecto todavía no puede anticipar. Teoría y proyecto se plantean, así pues, como piezas parciales de un discurso individual inconexo, que intentaremos esclarecer.

La convicción de que lo que no se ve en los planos de proyecto es tan importante como lo que se intuye ya no tiene que ver con la capacidad de interpretación de los elementos clásicos del proyecto, sino con la *capacidad de sugerencia de sus ideas-fuerza, de sus iconos, de sus metalenguajes*. La esencia misma de la relación híbrida entre espacio virtual y espacio físico, se vive ya en la actual escisión del proyecto entre la idea y su representación. Todo ello devuelve a los arquitectos a la responsabilidad de descubrir el espacio y el tiempo, la luz y la forma como paradigmas de una nueva elaboración de los territorios de arquitectura transitable en el espacio físico, que ya se pueden percibir en las infografías casi con tanta *verosimilitud* como en la realidad.

La convivencia entre la revisión de la geometría y el principio de realidad, es uno de los paradigmas más estimulantes de la proyectación arquitectónica contemporánea en la medida en que el proyecto es todo y partes de una pieza no definida. Esa pieza ha de intuir hacia donde acabará yendo y ser intuida como una propuesta (no un borrador o un anteproyecto). Es un esbozo de sugerencias inacabables que están contenidas y no contenidas en la representación del objeto que tienden a imaginar más que a definir. En contra de la causalidad motora del maquinismo racionalista y funcionalista, predomina ahora lo casual. La etiqueta “*casual wear*” o “*city wear*” identifica a la vez ropa y edificios. Identifica una manera de pensar y estar en el espacio, más que una manera de ser y una esencia del espacio, reglada y determinada.

Fragmentamos el proyecto, pero conocemos la capacidad fragmentaria de la concepción del proyecto “casual”, al asignar a elementos externos a la arquitectura misma, las condiciones que sola no puede aportar sin incorporaciones al contexto en el paisaje urbano o en las tipologías existentes. Reutilizamos materiales de proyectos con la misma necesidad de reciclaje de formas y conceptos. La arquitectura digital atribuye materia en la medida en que la reparte por la red con una cantidad de focalización atractiva, que casi se convierte en materia misma, al ponerla en relación con la cantidad de materia fragmentaria o reciclada que se emplea en el proyecto.

Es en esta medida en la que el proyecto virtual es un catalizador de materia cognitiva que la arquitectura digital tiene posibilidades de trascender. Desde la pantalla de los ordenadores puede hacerse con la nueva creación y con las nuevas relaciones dimensionales y tipológicas y,

en esa medida, convertirse en un potente referente cultural. Pero si se aplica la potencia tecnológica del software de arquitectura la potencia del conocimiento se multiplica en diseño y cálculo de la materia arquitectónica. Ese referente se basa en la adopción de una potente posición constructiva de la tecnología del conocimiento, del análisis comparativo con las ciencias y, por supuesto de la facilidad para incorporar valores simbólicos que no se podían considerar tradicionales, de inserción del conocimiento en la creación arquitectónica, como han sido los fundamentos del Movimiento Moderno, basados siempre, desde Mies y Le Corbusier a Wright y Aalto en percibir desde las variables vanguardistas los invariantes de la tradición clásica, mediante una lectura actualizada, avanzada, de *élite*. Por muy subjetiva que fuera esta última, siempre concedía su posición de privilegio a los valores de la antigüedad más inteligente. Ahora, en abierto contraste con otros fenómenos culturales y con una visión del pluralismo como salida al falso dilema de continuidad o ruptura, - pues en la cultura lo que no es continuidad es plagio (remedando la famosa frase sobre la tradición) -, lo plural adquiere carácter de *indeterminado, ilimitado o informe*. Esto es así, porque lo plural carece de *manera de ser mirado con un solo código o un catálogo*, aunque sea abierto, de miradas. El proyecto es un cúmulo de miradas y representaciones incompletas.

En tiempos de sinrazón, además, constituye un axioma que es la pasión lo que importa y prevalece. Aunque la pasión sea una forma de conflicto y la tensión racional esté exasperada por la falta de límites, cuando más se complican los abismos turbulentos del milenio, más tensión poética ha de añadirse a los conflictos, lo que significa ordenarlos bajo elementos lingüísticos y filosóficos pasionales de todos los orígenes. La vehemencia desbordada o contenida en las obras antagónicas de O'Gehry y Herzog y De Meuron supone toda una teoría de la pasión poética y elude cualquier límite por la tensión que genera entre formas y límites, en obras que parten de supuestos dispares. Pueden ser citables muchos ejemplos, (con distintas valoraciones críticas, por supuesto), la Tate Modern Gallery o el Guggenheim, pueden mencionarse la Estación de Oriente de Calatrava en Lisboa y la ampliación del Museo Reina Sofía de Nouvel (Fig. 22), pero aunque hay una antítesis permanente en los objetos, se puede constatar la enorme dosis de pasión, resuelta en forma de síntesis tensionada en estas y en arquitecturas pretendidamente indeterminadas, que carecen de una forma aparente, pero parten también de los mismos postulados de exasperación del límite espacio temporal. De la pasión por romper límites físicos, provengan de la inspiración en partituras musicales, o de cualquier ámbito del pensamiento, la creación o la investigación.



Fig.22. Ampliación del Museo Reina Sofía. Jean Nouvel. Una obra cubierta por un plano.

Afrontar con riesgo los dilemas culturales que conlleva cada forma de mirar apasionadamente, es una salida natural, o mejor habitual, ahora que los escenarios de conflictos son arriesgados. Arriesgarse porque en ellos se encuentra la posibilidad de sobrevivir es una fórmula empleada por los arquitectos, siempre a la búsqueda de una transposición que justifique o desculpabilice el proceso de creación de la forma, en lugar de ponerlo bajo el férreo peso de las consignas ya controvertidas.

En lo “fortuito”, “ocasional”, “efímero” o “arbitrario” aparecen las contradicciones más flagrantes. Apenas descubierta la convivencia con lo “frágil”, también lo “casual” o “aleatorio” se presenta como una alternativa, aunque sea empleando fórmulas megalómanas de construirse, disimulando el sobresalto de perder de vista la razón constructiva en el proyecto contemporáneo de arquitectura. Lo “débil” contrasta frente a lo “fuerte” porque se disfraza el “envoltorio” de la naturaleza de su materia. Lo “blando” frente a lo “duro” requiere de una gran “porosidad” para poder permanecer estable, lo “fluido” frente a lo “seco” ha de encontrarse con un medio de “flujos” no siempre aparente, lo “móvil” frente a lo “quieto” es un atisbo de la “forma animada” que muchas veces existe solo en la imaginación sugerente de la máscara. En el dilema entre la invención y los caprichos de la forma los arquitectos hemos de revisar nuestra racionalidad tecnológica, en un momento en el que el “espíritu de los tiempos” ya no es lo que era.

Todas estas contradicciones y sus opuestas conviven hoy en los proyectos. A veces en el mismo autor y/o la misma obra. En Kaufmann y Pevsner, la arquitectura y la sociedad, el espíritu de la época (*Zeitgeist*) estaban estrechamente vinculadas; así, la arquitectura era una manifestación visible de la evolución social, y refleja las libertades humanas, puesto que la arquitectura autónoma derivaba del impulso abstracto de ese espíritu; para Kaufmann, va necesariamente acompañada de los ideales de la gran Revolución social occidental de 1789; en cambio, Pevsner identifica el historicismo decimonónico con la economía del librecambio y con el predominio del individualismo. Desde ese planteamiento al de hoy muchas cosas han sufrido cambios, pero la pasión y la ruptura de límites dan idea de un decidido optimismo. La arquitectura ya no es una disciplina autónoma, imbuida de la persuasiva sugerencia del cambio social a su través, convicción que no ha cesado de reproducirse durante años, a pesar de lamentaciones constantes sobre “el poder decreciente de los arquitectos y su impotencia creciente en modelar todo el medio ambiente”, que es una constante a lo largo del siglo XX, pero su signo es el de un juvenil y acendrado optimismo.

Cuestiones que no tienen su correspondencia en la preocupación por la ciudad, como sugirió Robert Venturi en 1977 y se rubrica de alguna manera por Luis Fernández-Galiano a propósito del boom inmobiliario en España y la falta de influencia de los arquitectos en el urbanismo.¹⁰⁴

104. VENTURI, Robert. “Complejidad y contradicción en la arquitectura”. Gustavo Gili. Barcelona. 1995. FERNÁNDEZ GALLANO, Luis. Babelia. El País. 2003.

Pero salvo ese optimismo constructor, no existe *espíritu de los tiempos*, y menos parece existir el hilo conductor de alguna objetividad para observar con ciertas dosis de equilibrio la capacidad de influencia o sugerencia de los arquitectos en la sociedad global. Seguir con el discurso de que los arquitectos pierden influencia y no modifican pautas sociales es, además de fácilmente cotejable como falso, (en los medios de comunicación y en otros medios). Es un lamento simplemente aburrido. Como ha planteado Joaquim Español el orden de la arquitectura es frágil. Es un orden a inventar constantemente, cuya objetividad es bastante precaria, pero es un orden hecho de esos nuevos fragmentos, solo objetivables en sus límites, que componen las incertidumbres de hoy.

Pero eso ya se sabía también de la historiografía, al menos desde Giedion: “La objetividad del historiador *no existe*”. Éste debe señalar con toda claridad las fases de la evolución histórica, pero la historia siempre refleja, como un espejo, el rostro que lo está mirando: “observar algo es actuar en ello y modificarlo”¹⁰⁵ Por eso mismo, siguiendo la estela de Giedion, la *objetivación* global o fragmentaria de la obra representa en su materia la primera de los instrumentos de aproximación crítica. La objetivación así entendida es el esfuerzo por descubrir y precisar los

105. GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*, 5ª ed. norteamericana, p. 7 (no incluido en la última versión castellana).

límites objetivables de la mirada crítica, a la vista de los factores culturales. A estos habría que añadir factores sociales que proceden del sistema que vivimos, aceptado por la mayoría, voluntaria o resignadamente, como incontrovertible. Hoy son los tiempos del individualismo exacerbado, la exacerbada diferencia, que no es otra cosa que la indiferencia. La indiferencia no es abstracta, es amorfa, informe, inmaterial si se quiere. Es decir, atectónica. Pero también son los tiempos de una polarización del pensamiento, de la hipótesis del fin de la historia o la supuesta inevitabilidad civilizatoria de la democracia. Esto es, del *espacio genérico*, indeterminado.

El librecambio es el mercado neoliberal, una categoría bien distinta de la exacerbada globalización. El orden neoliberal amplifica interesadamente la globalización de mercados, acentúa sus rasgos más negativos frente a los positivos. Es el escenario de la desmesura. La cuestión se centra en responder a las dudas que suscita el nuevo escenario de nuestra formación, de nuestros instrumentos, de nuestros procedimientos y técnicas, para situar la salida de la crisis actual de actitudes y sistemas en una nueva revisión crítica de las teorías que nos han dado vida intelectual durante el último período. Especialmente en la evolución de los años noventa, en la que se ha perdido toda seguridad en el trayecto hacia la resolución de las obras en el entorno de un planeta comprimido y sometido a un vertiginoso proceso de velocidad creciente en todas sus esferas de pensamiento, conocimiento y transformación física.

El modelo *sistémico* de la indeterminación es el modelo actual, - si así se le puede llamar -, que ha acabado con muchos de los binomios que se construyeron analíticamente en el siglo pasado. *Forma-función, menos-más, acción-reacción, todo-parte, ensayo-error, gravedad-ingravedez, masa-liviano, materia-tectónica, palabra-sistema, logos-estructura, rizoma-meseta, lineal-plano. Dicotomías, antinomias, contradicciones, logocentrismo, metáforas y paradigmas.* Sus restos flotan como restos del titánico esfuerzo por domeñar la mera razón constructiva, ahora ya puesta en cuestión. Están a disposición de todos y se sacan de papeleras de reciclaje de todos los tipos, como si fueran catálogos de segunda mano que promueven una suerte de protesta contra el despilfarro a la vez que una muestra de desprejuicio o descreimiento.

El urbanismo y el discurso fragmentario sobre la ciudad en los últimos manifiestos, desde Zevi a Venturi y Koolhaas.

La evolución de restos del urbanismo es similar en toda la cultura arquitectónica del momento y las décadas posteriores a los sesenta. El discurso sobre el urbanismo se debe al interés de la posguerra por trasladar los invariantes de la arquitectura a la urbanística.

La creación de un código anti-clásico, o antimoderno a la ciudad es común a Zevi y a Koolhaas. Cada uno con un propósito bien distinto, aplican nuevas reglas a la ciudad ¡y al territorio! Los invariantes de Zevi encuentran adecuadas réplicas en el almacén de manifiestos de los años noventa. A veces resultan fácilmente parangonables en propósitos y resultados. Como veremos a continuación, los discursos también se emparejan en el tiempo, si bien a la manera *borgiana* en que cada autor tiene su precursor.

Los siete invariantes de B. Zevi (catálogo; asimetría y disonancias; tridimensionalidad antitética de la perspectiva; sintaxis de la descomposición cuatridimensional; estructuras en voladizo, caparazones y membranas; temporalidad del espacio; reintegración edificio-ciudad-territorio) dan lugar a la creación del neologismo urbatectura. Lo que no se atiene a esas reglas es *antimoderno*, lo que excluiría mucha arquitectura contemporánea. En urbanismo, la solución que propone para los “planes reguladores” o planes generales de ordenación urbana es simplista, como si los males de la ciudad moderna fueran todos causados por una malévol perversión de la geometría o de la monotonía alienante del “zoning”. Zevi parece plantear pedagógicamente el problema y equivocar la salida, dejando una secuela de malentendidos que prevalecen hasta ahora. Este es un planteamiento que todavía pervive en varias generaciones

de arquitectos: urbanismo y arquitectura son una misma cosa, quién diseña una silla puede diseñar una ciudad. Un planteamiento maximalista y egocéntrico completamente desfasado respecto de las circunstancias sociales y de las instancias pedagógicas para las que fue proclamado, pero peor aún, inconsecuente con los cambios de paradigma *del urbanismo al ambientalismo* que han traído las nuevas realidades de la limitación del planeta. El conocimiento de la complejidad y la mentalidad constructora y planificadora siempre ha operado como un sistema de pensamiento de los arquitectos, pero hoy las sensibilidades contemporáneas apuntan a la mayor preocupación por la *rehabilitación* de la ciudad y la del paisaje, o la construcción de un paisaje *desde el respeto al medio ambiente* y la preservación de los recursos naturales, más que a su transformación o despilfarro mediante discursos simplistas o descomprometidos.

Koolhaas contesta a su manera las reflexiones de Zevi y las reinventa como código en su “vuelta” al urbanismo. Realmente los siete invariantes aplicados al urbanismo “orgánico” se quedan definitivamente cortos para entender la mayoría de los procesos de construcción del entorno vigentes hoy. La posición a favor de la escala única de la arquitectura y el urbanismo, o de la tridimensionalidad polifuncional de muchos espacios públicos, puede tener su origen en este concepto de la *urbatectura*, pero, -en su versión más dura- sólo conduce a la megalomanía y a la confusión interesada del espacio privado con el público que propone Koolhaas, dos de los temas que no estaban presentes en la profunda y atenta mirada de Zevi. Quizá por querer explicarlo todo, las variaciones sobre el código han conducido a una *desregulación* interesada de los máximos opositores al código, como Rem Koolhaas y otros, defensores críticos de las pautas convencionales de la ciudad capitalista en su fase neoliberal contemporánea.

Urbanismo y arquitectura, ni son lo mismo, ni representan la solución a los problemas de habitabilidad del planeta. La “urbatectura” no es una noción de innovación, pues hoy es el medio ambiente la referencia. En un mundo tan complejo en el que lo natural se vuelve artificial y al revés, -un ejemplo es la “eco-monumentalidad” propuesta por Ábalos y Herreros o la escalabilidad propia de los sistemas de computación, cuando se aplica a lo natural o a lo artificial- tenemos que preservar la naturaleza aunque sea a través de nociones nuevas, múltiples y no excluyentes. La arquitectura y el urbanismo ya no valen como paradigmas exclusivos.

Se trata de entender una realidad mucho más compleja a la que hay que acercarse no con el “ingenuismo orgánico” de Zevi, que está en la prehistoria de esa concepción. Se trata de una realidad ética imprescindible para comprender la evolución del pensamiento sobre las ciudades. No basta tan siquiera con la metáfora biológica, sino con un esfuerzo por incorporar la realidad al sistema de biosistemas y subsistemas trazados por una red de relaciones en las que cualquier atisbo de interpretación puede ser válido a condición de cumplir determinados requisitos. No se trata de dar con la etiqueta adecuada, porque el nivel de desgaste de las etiquetas supera con mucho la rapidez de su generación, lo que generaliza la cantidad de residuos intelectuales y etiquetas como arquitectura bioclimática, verde, ecológica, etc, de los que se produce tan alto consumo.

Tal vez por eso, la aparición de textos canónicos de una lectura parcial de la arquitectura ha sufrido un envejecimiento aceleradísimo, más allá del acierto o la influencia de su aparición, como en el caso de Robert Venturi, que es, en este sentido y en algún otro, precursor de Koolhaas.

Robert Venturi.

Después de una época de desorientación, tras el sueño de una arquitectura moderna que se emplaza cronológicamente entre los años 1920-1930 y dura hasta los primeros de la década de 1970. Es una historia que, hasta cuenta con un acta de defunción fechada. Venturi anticipa la crisis de las formas de mirar, cambiando el punto de vista. Su posterior análisis y la evolución

106. SCULLY, Vincent. Introducción a Robert Venturi. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p. 11.

de sus polémicas, corre paralela a la crisis de muchas de las nociones que han venido configurando el ámbito de la crítica y la historia, el de la historia crítica y el de la historiografía de la arquitectura. La posición de R. Venturi ha envejecido porque tenía mucho de efímera y ha servido más como instrumento desprejuiciado de análisis complaciente que como texto de referencia de investigación de nuevas tendencias, pues su soporte intelectual no contempla sino epidérmica y endogámicamente las complejidades y contradicciones de los tiempos que siguieron a su celebrada aparición. Sus frases clave, "Doy la bienvenida a los problemas y exploto las incertidumbres. Al aceptar la contradicción y la complejidad, defiende tanto la vitalidad como la validez" y "Más no es menos", por ejemplo, son coyunturales; y necesitan más precisiones que las del aforismo poético. Su valor reside en que resumen un cambio de mirada y definen la primacía de una arquitectura de la complejidad y la contradicción sobre la unicidad superadora de las partes. Su verdad reside en su totalidad o en sus implicaciones, incorporando la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión.¹⁰⁶

El modelo de R. Venturi abre una orientación intelectual, que también consideramos hoy saludablemente sobrepasada. Venturi, moderando irresistiblemente en cada momento sus recomendaciones con una ironía implícita, resulta regularmente antiheroico. Así lo ven sus admiradores siempre: "Le Corbusier también usó la ironía, pero la suya fue muy aguda. Venturi encoge los hombros tristemente y continúa. Es la respuesta de esta generación a las grandiosas pretensiones que se han demostrado en la práctica destructivas o pasadas". Así, a pesar de su calificado benévolamente como *riguroso pluralismo* y lo *fenomenológico de su método*, Scully piensa que, probablemente, sea el texto más importante sobre arquitectura desde *Vers une Architecture*, escrito por Le Corbusier en 1923. Eso aunque la orientación de este último texto parezca contraria, en principio, a la de Venturi y provenga de un arquitecto imparangonable. El alborozo del crítico es exagerado porque anticipa una fervorosa reconversión para aceptar lo que se esclarece por evidente, para hacerlo pasar por clásico en una nueva lectura. Las formas del barroco y las contradicciones o complejidades de la historia de la arquitectura se manejan como un catálogo desinhibidor para los arquitectos que se sentían presos de la ortodoxia moderna. Es una liberación, que se continúa en la posterior aclamación de "Learning from Las Vegas" sobrevenida como una forma de nostalgia o por la necesidad de otras formas de interpretación.¹⁰⁷

Pero el texto en sí ya es contradictorio con su visión clasicista renovada. La experiencia que se menciona en el párrafo que sigue es incompatible con la experiencia racional tal como la concibe el movimiento moderno, muy poco ambiguo por otro lado. Y en este sentido puede que sea un texto anti-moderno. "Hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo la experiencia que es intrínseca al arte. En todas partes, excepto en la arquitectura, la complejidad y la contradicción se han reconocido, desde la demostración de Godel de la incompatibilidad final de las matemáticas al análisis de la poesía «difícil» de T. S. Eliot y a la definición de las características paradójicas de la pintura de Joseph Albers".

108. SCULLY, Vincent. Introducción a Robert Venturi. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p. 9.

Tiene conciencia Venturi de la validez y provisionalidad de su aportación, que hace como arquitecto en ejercicio, que observa atentamente su entorno. Pero le falla a Venturi el cinismo o la radicalidad de R. Koolhaas y existe sobre él el lastre de que los americanos asisten alborozados a una reivindicación de sus propias peculiaridades de joven democracia y de algunos de sus desastres urbanos más celebrados. Como el que nos sugiere aprender de Las Vegas, que es lo que hemos acabado haciendo todos sin remedio, ante el acoso del modelo de vida norteamericano en todo el mundo. Del *viva la incertidumbre* y los problemas al ¡Viva Las Vegas! Hay un paso que hemos concelebrado casi todos desde la complejidad contradictoria hasta el cierre del cínico pastiche del Museo Guggenheim de Las Vegas.¹⁰⁸

Todavía no han llegado a construirse en la época de Venturi los productos fluidos de la fusión y la mezcla de distintas fuentes, que no solo se solapan, sino que se funden en espacios imprecisos. Esos que anticipan las obras de Zaha Hadid o Toyo Ito, que son difíciles de explicar desde esta atalaya intelectual. El catálogo y el fondo de las complejidades puestas de manifiesto

y de las contradicciones exploradas es todavía una muestra muy pequeña frente a las que aparecen hoy.

El reconocimiento de las contradicciones y complejidades de la arquitectura a través de los tiempos es esclarecedor, pero esas pautas ya estaban contenidas no solo en las arquitecturas del renacimiento y especialmente del barroco, sino en prácticamente todas, incluida la arquitectura popular. Es ingenioso, brillante y certero el análisis, pero no escapa a una explicación descriptiva de los hechos apenas entrevistos por la ortodoxia moderna, que estaba más cerca de purismos y honestidades de mayor arraigo y compromiso social. "Una arquitectura de complejidad y adaptación no abandona el conjunto [...] Me refiero a la difícil unidad conseguida con la inclusión en lugar de la fácil unidad conseguida con la exclusión [...] El difícil conjunto en una arquitectura de complejidad y de contradicción incluye una gran cantidad y variedad de elementos cuyas relaciones son irregulares o se perciben muy débilmente. Tal arquitectura favorece, por ejemplo, los ritmos complejos y contrapuntuales sobre los sencillos y únicos [...] Respecto al número de partes de un conjunto, ambos extremos -una única parte y una gran cantidad de partes- se interpretan muy fácilmente como un conjunto", puesto que una parte es en sí una unidad y una gran cantidad de ellas, por su tendencia al cambio de escala y a ser percibidas como un dibujo original, también se interpreta como una unidad.¹⁰⁹

Es inteligente el análisis del conjunto, - probablemente en boga en aquel tiempo -, y premonitorio el anuncio de que una parte y una escala son todo y todas, pues no otra cosa permite el ordenador en el diseño gráfico, pero no pasan de ser digresiones para explicar valores preexistentes. Entre ellos no es menos importante constatar que coinciden con invariantes del movimiento moderno releídos compasivamente años más tarde. Yuxtaposición, unidad, contraste y variaciones son pautas existentes desde siempre en la arquitectura, que la ruptura con la historia no hizo sino ocultar de las versiones canónicas. Su análisis del barroco queda como una de las grandes aportaciones, al comparar tipos e interpretar lúcidamente sus íntimas formulaciones. (Fig. 23)

En esta tentativa de relectura, Venturi se aproxima a la teoría de las nuevas formas de la materia como estado de no equilibrio. Una arquitectura de vectores o tensores que expresan en consecuencia muchas partes. Sin embargo, Venturi no contempla esos conjuntos de formas superpuestas sino en un plano de planos o en un volumen de partes, en tanto que las materias de los *deleuzianos* son "contenido-materia que ya sólo presenta grados de intensidad, de resistencia, conductibilidad, de calentamiento, de estiramiento, de velocidad o de retraso". Son planos densos en movimiento, en estados de no equilibrio o en acción.

Además, la lectura de Venturi es totalmente conformista en relación con los conflictos de la ciudad. Aprendiendo de los desastres urbanos de Las Vegas hemos llegado a aprender de Benidorm y de Hong-Kong, tan celebrados por el asombroso respaldo de los críticos y apoyado luego por R. Koolhaas y otros excéntricos. Entusiasmados por sus virtudes mercantiles frente a los territorios desgastados y anticuados aparecen como fórmulas de un nuevo caos asumido directamente, sin anestesia. Tanto que nuestra mirada se ha vuelto vidriosa. Hoy habría que hablar de las conurbaciones de Los Angeles o Miami, del sobre-exceso de las megalópolis en general, para comprender ironías del libro de Venturi que han dejado huellas más duras en la arquitectura de la ciudad de nuestro tiempo que aquellas producidas al socaire de la Carta de Atenas.

Lo que en Venturi es cultura, suministrada con grandes dosis de claridad e ingentes porciones de vaselina, en la realidad se vuelve barbarie justificada. Y aunque no pueda achacársele la responsabilidad de los ecos de su discurso, parece evidente que este se agota en sí mismo, igual que una manifestación culta de sentido del humor. Y tiene pocos hallazgos contrastables en términos de proyecto o investigación formal, por mucho que algunos de ellos fueran tan celebrados en su momento.

109. VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995, pp. 141 y 142.

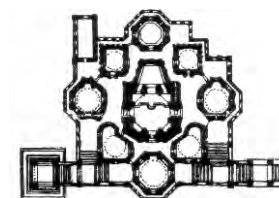
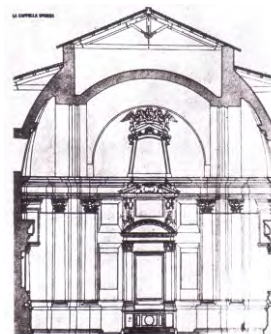
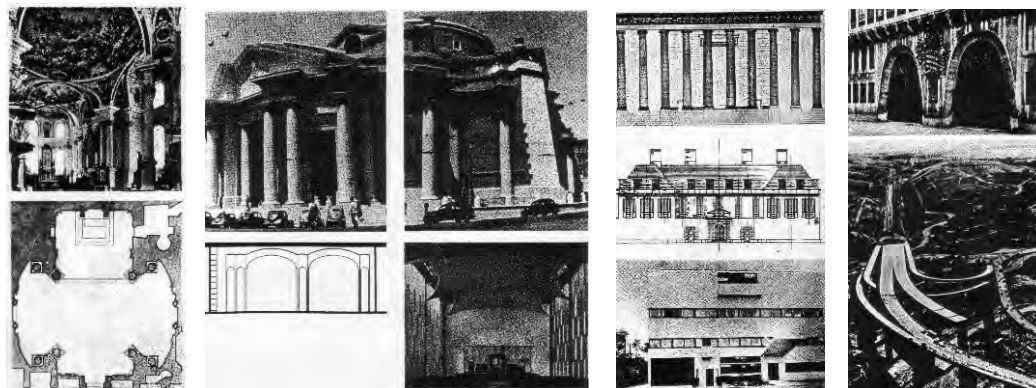


Fig. 23. "Complejidad y contradicción en arquitectura". Robert Venturi.

Fig.24. "Complejidad y contradicción en arquitectura". Robert Venturi.



Hoy la yuxtaposición, tanto en la ciudad como en la arquitectura es fusión, el contraste proviene de la movilidad y morbilidad de la materia y los ritmos contrapuntuales son partes de procesos en los que aparece la formación casi de partituras musicales, antes que de espacios concatenados por la mera geometría. El proyecto mutante y asistemático que resulta de una interpretación de esa partitura, deja abierto su contenido en tanto que es una expectativa de acción no consumada, inestable, inacabada y permanentemente puesta en tensión de los límites. La mutación es un estado de ánimo de la arquitectura que obliga a su dimensión cambiante en el tiempo y el espacio que adquieren verosimilitud de mudanza al asumir posiciones de contraste totalmente nuevas en la luz, el color, la materia de las pieles o las formas y envolventes de los cerramientos. La contradicción y la complejidad son atributos parciales, elevados de categoría, que no se entienden sino como productos de relaciones formales de la geometría clásica entendida de una nueva manera, y explicación de procesos de exfoliaciones de formas y de una geometría de la tensión entre elementos. La complejidad urbana y arquitectónica pertenece hoy a un sistema de flujos que intercambian estratos interpenetrables entre sí, mezclados y confundidos como en un sedimento orgánico. Transformados por la acción del proyecto que interacciona con ellos. Por eso mismo, la teoría del proyecto que se fundamenta en análisis de la crítica de arquitectura de los últimos diez años fija más atención sobre el cúmulo de incertidumbres, que sobre el de las teorías consolidadas en paradojas, algunas de las cuales son bien visibles y otras no. Lo interesante de las explicaciones de Venturi es que tratan de un límite en la ruptura con la historiografía convencional - introduciendo demasiados hechos subjetivos como verdades incontrovertibles y ofrecen una senda muy unívoca de interpretación -. En cambio, su discurso abre puertas al futuro de la ciudad desordenada por el mero negocio inmobiliario, porque este desarrollo analítico de Robert Venturi se limita a esclarecer el punto en el que nos encontramos a la hora de encarar la visión de la arquitectura, no para construir un balance previo o un nuevo código de crítica actualizado, sino para aumentar el conocimiento de la disciplina desde analogías brillantes; se trata de un discurso conformista muy bien elaborado. (Fig 24). Para *saber ver* qué entendemos hoy por arquitectura, qué ha cambiado, que permanece y cual es la manera de conocer las claves de un proyecto, teniendo la posibilidad de utilizar instrumentos de distinción, de valoración, de cualificación otros textos han dejado más peso, especialmente los europeos. Lo terrible es que los europeos han tardado más en hacer frente a sus propios fantasmas edípicos y su postura frente a la apertura del proyecto contemporáneo ha sido dubitativa y frágil, en tanto se iba imponiendo por la vía de los hechos primero y por la vía de la comunicación teórica después, el modelo incuestionable de las ciudades americanas, su colonización de las periferias. El engranaje mediático de sus formas de ocio y consumo ha colonizado también los proyectos con el convencimiento de que una cultura tan potente habría de sostenerse en arquitecturas de consumo. Y en suburbios basados en la programación cerrada de la vida en recintos privados y en la consagración de los dos modelos antológicos de la torre y la urbanización unifamiliar extensiva, como únicas alternativas de ocupación de suelo.

Pues aunque Koolhaas hace de su aprendizaje de Nueva York una réplica de “Learning from Las Vegas”, y es clarificador ver las concomitancias de ambos autores de panfletos, en ambos casos parece que nos encontramos, pues, ante modelos teóricos brillantes pero gastados. Y no

analizan los cambios en la manera de proyectar que no sean la investigación sociológica de las nuevas formas de vivir y de habitar, construidas al albur del capitalismo inmobiliario.

Partiendo del debate extremadamente atractivo y divertido entre las posiciones de Venturi y Koolhaas, se revisan partir de ahora en este Capítulo II, conjuntos de discursos parciales, como discursos individualizados de arquitectos, empezando a ver proyectos teóricos, en la etapa reciente. En el contexto de crisis en el que nos movemos, es en el que tanteamos y en el que intentamos ensayar las preguntas y las respuestas. El momento y la oportunidad elegidos por varios arquitectos para ejercer como teóricos, emulando los epígonos críticos y vinculándose a poderosas herramientas de comunicación antes inexistentes.

Si hay alguien que sobresale entre ellos es Rem Koolhaas, tanto por su producción editorial y su participación polémica en los debates, como por su posición intelectual y su capacidad arquitectónica para estar en todo y en todas partes a la vez.

Los teoremas, invariantes y la reflexión sobre la ciudad de Rem Koolhaas.

Los cinco cínicos-teoremas y los manifiestos de Rem Koolhaas aluden a su fogosa necesidad de proclamar otros invariantes, ensamblar otros catálogos y dibujar otras escalas en forma de nueva lectura. A él se le achaca ser heredero de la tradición moderna, pero su rechazo intelectual de lo convenido en la cultura arquitectónica le lleva a crear su anti-código propio. A veces parece disfrazarse de *nietszchiano* o *anti-cristo* al mismo tiempo.

La debilidad de los asertos teóricos de Koolhaas está en la comprobación. La fuerza con que se proclaman se mide en relación con la fuerza de alguno de sus proyectos. Estos últimos son los verdaderos manifiestos arquitectónicos, que luego se suelen revestir bajo el lenguaje contradictorio de un libro provocador. "¿Cómo escribir un manifiesto sobre una forma de urbanismo para lo que queda del siglo veinte en una era disgustada con ellos? La debilidad fatal de los manifiestos es su inherente falta de evidencia. El problema de Manhattan es el contrario: es una cadena de montañas de evidencia sin manifiesto. Este libro fue concebido en la intersección de estas dos observaciones: es un *manifiesto retroactivo* para Manhattan". Verdaderamente divertido, el concepto de retroactividad aplicado al manifiesto delirante es un reconocimiento de lo que es la realidad en su propio ámbito. La falta de evidencia que constituye lo que Koolhaas encuentra en los manifiestos, frente a la gran carga de evidencia que encuentra en la realidad de Manhattan. Sin perjuicio de que se repasen a su favor las principales condiciones de la arquitectura masificada de las grandes ciudades, lo que viene a decir es: Conformémonos, esto es lo que hay. Por ejemplo, analizando el trasfondo de futilidad en esta enumeración: 1. "Manifiesto"; 2. "Éxtasis"; 3. "Densidad"; 4. "Huella deprimida"; 5. "Bloques"; y 6. "Escritor fantasma".¹¹⁰

110. KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, Nueva York, 1978, p. 6; citado de JENCKS, Charles y KROPF, Karl (eds.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Londres, 1999, p. 271 y p. 273

La epopeya del bloque y el éxtasis de la densidad son el fantasma de nuestro tiempo y de vez en cuando resurgen con fuerza, a veces asustando, a veces admirando y siempre seduciendo. La explicación de las fuerzas del mercado siempre produce la sensación de servir a un propósito de clarificación inexorable, como suelen presentarse sus leyes. Explicar retroactivamente Manhattan es un ejercicio de desculpabilización y mitomanía que tiene un punto de nostalgia.

Este último recurso nostálgico explica que a pesar de los antiguos amores, se certifique la defunción del antiguo mito, ya obsoleto, del urbanismo y la primacía de la arquitectura, aparentemente inapelable, tanto como polivalente para la ecología, el territorio, los recursos y cualquier otra cosa. Y luego se declara la muerte del urbanismo con tanta eficacia como atrevimiento.

En esto Koolhaas coincide, paradójicamente, con Zevi. Primero para denostar y luego alabar con nostalgia el tiempo en que se creía posible un urbanismo racional, aunque Koolhaas y Mau en S, M, L, XL, hablan de territorios potenciales para innombrables híbridos que no sean



Fig. 25. Varias imágenes, logos y proyectos. Rem Koolhaas.

111. JENCKS, Charles y KROPF, KARL (eds). *Obra citada*. p. 273

manifestación de orden y omnipotencia, sino campos donde cristalizar aquellos procesos que rehúsan materializarse en forma definitiva. Se trata de exacerbar los interrogantes retóricos para volver a algún tipo de explicación de la realidad que el urbanismo no aclara. "Ahora hemos sido dejados en un mundo sin urbanismo, solo arquitectura, siempre más arquitectura. La falta de orden de la arquitectura constituye su seducción; define, excluye, limita, separa del resto pero también consume. Explota y deja exhaustos los potenciales que pueden ser generados finalmente solo por el urbanismo y que solo la imaginación específica del urbanismo puede inventar y renovar. La muerte del urbanismo nuestro refugio en la parasitaria seguridad de la arquitectura crea un desastre inmanente: más y más sustancia injertada sobre raíces hambrientas..."¹¹¹

"La muerte del urbanismo nuestro refugio en la parasitaria seguridad de la arquitectura -" es la declaración resignada de que el urbanismo que se produce solo obedece al mercado en el que la arquitectura ejerce de semilla o fertilizante "sobre raíces hambrientas" Koolhaas reaprende de Venturi y Scott Brown y comparte con Jencks, marcas, signos, símbolos, críticas y compromisos, y confusión en las estrategias de las condiciones paradigmáticas de la ciudad temática, equívoco tras equívoco. (Fig. 25, 26)

La imposición de límites es una añoranza moderna, que se justifica aquí en la pretensión de expandir nociones, negando confines, no separando e identificando entidades, sino descubriendo híbridos innombrables. Según Koolhaas: "Si ha de ser un 'nuevo urbanismo' no estará basado en las fantasías gemelas de orden y omnipotencia; será la escenificación de la incertidumbre; no estará nunca más preocupado con el compromiso de más o menos objetos permanentes sino con la irrigación de territorios con potencial; no apuntará más hacia configuraciones estables sino por la configuración de campos permisivos que acomoden procesos que rechacen ser cristalizados de forma definitiva; no estará más sobre la definición metódica, la imposición de límites, sino sobre nociones expandiéndose, negando límites, no acerca de separar e identificar entidades, sino descubriendo híbridos innombrables; no estará más obsesionado con la ciudad sino con la manipulación de infraestructura para las



Fig. 26. Varias imágenes, logos y proyectos. Rem Koolhaas.

intensificaciones y diversificaciones sin fin, recortes y redistribuciones, la reinención del espacio psicológico.”

Los campos permisivos de la hibridación son un laboratorio solo concernido por la configuración estable de las infraestructuras de un espacio expansivo siempre ilimitado. Así se liberan los prejuicios del antiguo urbanismo basado en principios: reconociendo que la realidad los ignora. No obstante, la apertura de pensamiento y la búsqueda de respuestas de Koolhaas merecen un reconocimiento, porque dinamitan prejuicios cristalizados y anacrónicos. Como Venturi, se pone del lado de la descripción de una realidad tozuda. Claro que en paralelo va la definición de “Bigness”, que puede ser la de cualquier objeto o construcción social, a partir de una cierta masa crítica, pero que no es lo mismo que la fragmentación, sino que, desde un cierto momento, las partes están comprometidas y relacionadas con la totalidad. De esta forma, restando en apariencia algo de peso a la arquitectura, desde el análisis de Koolhaas se está favoreciendo el cambio de escala a un conjunto monumental, en una línea no tan diferente de la de Venturi, pero mucho más extrema.

Y así con recursos fáciles Koolhaas se divierte a costa de las “discutibles” convenciones del pasado, para llegar a la conclusión de que “el 'arte' de la arquitectura es inútil en la desmesura” “*Delirio de Nueva York* implicaba una ‘Teoría de la Grandeza’ (Bigness) basada en cinco teoremas. A partir de una cierta masa crítica, un edificio se convierte en un Gran Edificio. Tal masa no puede ser más controlada por un simple gesto arquitectónico, o aún por una combinación de gestos arquitectónicos. Estos gatillos imposibilitan la autonomía de sus partes, pero no es la misma de la fragmentación: las partes permanecen comprometidas al todo”.¹¹²

Auténticamente precursor teórico de la moda de los glosarios y diccionarios de arquitectura, que son la forma en que se han elaborado muchos textos posteriores a este “manifiesto retroactivo” sobre Manhattan, el de Koolhaas abre una puerta a la vez a la explicación de la ciudad construida y a elementos clave de la arquitectura no focalizados suficientemente hasta el momento, como la torre, el ascensor y, en otro orden de cosas, la congestión o la herencia, a

112. OMA; KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. S, M, L, XL, Monacelli Press Inc, Nueva York, 1995, pp. 961-971

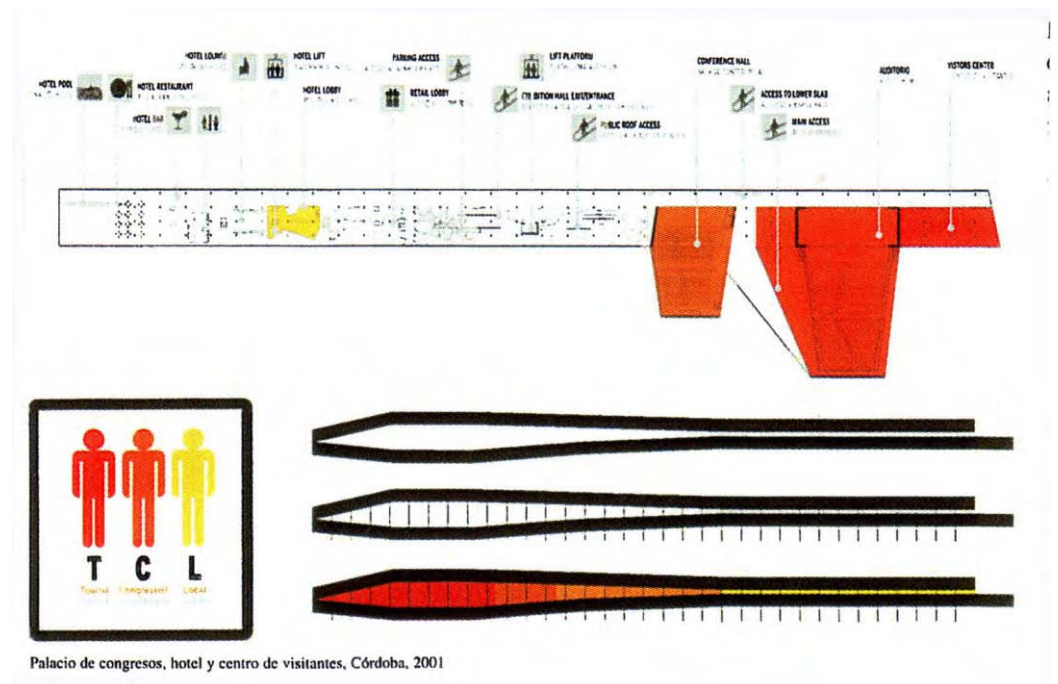


Fig. 27. Varias imágenes, logos y proyectos. Rem Koolhaas

la vez que nociones aplicadas a la arquitectura con afán de explicación e indagación simultáneos.

“El arte de la arquitectura es inútil en la desmesura” (si se puede traducir *Bigness* así). En esta frase se condensan varias claves para entender por qué son insuficientes los métodos tradicionales para entender el proceso contemporáneo de creación de la arquitectura, porque de un solo golpe se acaba con varios principios tenidos por inviolables: “la revelación del interior al exterior es imposible por la distancia de los envoltorios a los núcleos, la expectativa humanística de *honestidad* entre uno y otro se arruina si interior y exterior constituyen proyectos diferentes, uno tratando con las inestabilidades iconográficas y programáticas y el otro agente de desinformación - ofreciendo a la ciudad la aparente estabilidad de un objeto.” Como bien dice Rem Koolhaas, “donde la arquitectura revela, la desmesura (o gran escala) produce perplejidad, acumula misterios y arrincona certezas, más allá de lo que alcanza la vista.” ¿Cómo evaluar esta nueva posición con los criterios clásicos modernos?: No existe fórmula que no consista primero en establecer nuevos criterios, porque aquí ya no cabe hablar de manierismo y continuidad, sino de un gigantesco cambio de escala y un salto de percepción incommensurable.

La contribución de Koolhaas, es sin duda, una de las más abiertas, variopintas, provocadoras y alucinantes muestras del descaro intelectual que se supone a los críticos, con la diferencia de que está hecha desde la experiencia profesional de mirar la materia y el entorno. Destila una frescura que todavía algunos quieren meter en archivos y catalogaciones, para no romper sus moldes sobre la modernidad y la definición ortodoxa de lo que la arquitectura es y a lo que tiende. Realmente, Koolhaas y muchos de sus discípulos están reescribiendo la forma de pensar la arquitectura contemporánea inventando, pensando y escribiendo. Tres buenos mecanismos para saltar los inertes mecanismos de lo establecido y refrescar el enrarecido paisaje de la crítica conservadora.

Tal vez no cabe pedir una coherencia mayor o más rigurosa entre los proyectos y las palabras

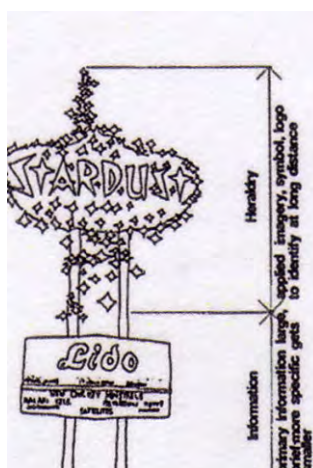
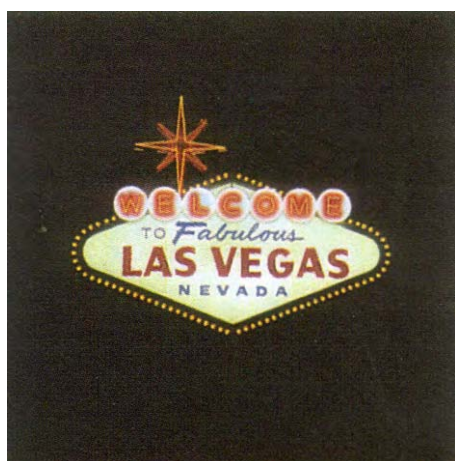


Fig. 28. Varias imágenes, logos y proyectos. Rem Koolhaas

del genio holandés, pues echaríamos por tierra el abono de algunas prácticas de estímulo por la pasión de proyectar sin dogma, pero también de no estar demasiado apegados a los escrúpulos de otros tiempos (Fig 27,28).

El problema es que hay veces en los que los proyectos se saltan el discurso, pues la indiferencia la producen sus edificios cuando los proyectos se *clonizan* a distinto tamaño; o al romper tramas o establecer disonancias imposibles que no estaban en el guión de la desmesura; al impactar en tejidos urbanos que no tenían que saltar por los aires para justificar un discurso previo.

El delirio de Koolhaas por la provocación tiene contrapuntos humorísticos. No solo de escala vive el hombre. Después de declarar que los gestos arquitectónicos no pueden por sí solos o combinados la deriva del discurso hacia los *ascensores*, no puede sino resultar sorprendentemente ilustrativa. “El ascensor con su potencial para establecer conexiones mecánicas más que arquitectónicas y su familia de inventos relacionados hacen nulo y vacían el repertorio clásico de arquitectura. Cuestiones de composición, escala, proporción, detalle son ahora modos.” La desmesura parece un lema comercial, “El arte de la arquitectura es inútil en la desmesura” “lo que ves no es más de lo que obtienes” dice: “Donde la arquitectura revela, la *grandeza* (Bigness) deja perplejo; la Desmesura transforma la ciudad desde una suma de certezas en una acumulación de misterios.” Grandeza, desmesura, lo grande en definitiva son una nueva forma de mirar y de medir.

Nadie en la crítica ha contradicho de verdad a Koolhaas en su planteamiento teórico. Ha habido una complicidad vergonzante con las posturas de esa pretensión farisaica que oscurece los problemas y solo apunta a las soluciones que el autor exclusivo puede exclusivamente resolver en Beijing o en una pequeña ciudad europea, por poner dos casos extremos. Sin embargo, la brillantez y potencia de su discurso eclipsa otros de menor impacto, como veremos a continuación.

Otros autores. Los textos y las obras. James Stirling, Oswald Mathías Ungers, Lucien Kroll, Mark Wigley, Steven Holl, Greg Lynn: El avance del cambio teórico en el proyecto y el delirio formal.

A partir de los años ochenta del siglo pasado, la producción de escritos fragmentarios es vertiginosa. La elaboración del discurso compilatorio de una gran parte de esos textos elaborada por M. Hays es dispersa y local, pero con voluntad antológica, hasta 1993. Se echan en falta las ausencias del período transcurrido hasta hoy, lo que abarcaría los 36 años desde la “muerte de la arquitectura”, más o menos. Este sería tiempo más que suficiente para haber conformado una nueva interpretación, si no fuera por la ruinosa presencia de demasiados discursos parciales ya caducados, todavía influyendo en escuelas de arquitectura y medios de comunicación. Muchos de estos textos están bastante alejados de la realidad contemporánea de la producción arquitectónica; basados muchas veces en el análisis comparado de textos y memorias, de filosofías y actitudes filosóficas, - no de edificios -, y mucho menos de técnicas constructivas. Y sobre todo, son escritos lastrados por la no reconocida ruina de los principios, - ahora discutibles, como Koolhaas demuestra con su apabullante producción editorial -, que han servido durante tanto tiempo a tanta gente para mantener criterios hoy invalidados.

Si hubiera que crear un código de arquitectura anti-moderna por oposición al código anti-clásico, o al de los cínico-teoremas, las lecturas habrían de iniciarse a través de un recorrido por muchos más autores y *textos*.

Textos es como los llama, en una libérrima acepción, K. Michael Hays: Muchos más de los que cabe imaginar y envueltos en un interés por la teoría que parecía perdido. “Una primera lección de teoría de la arquitectura es que lo que se acostumbraba llamar los contextos sociohistóricos de la producción arquitectónica, tanto como el objeto producido, son ambos por sí mismos *textos* en el sentido de que nosotros no podemos aproximarnos a ellos separada y directamente, como cosas distintas no relacionadas en sí mismas, sino solo a través de su previa diferenciación y transmutación, lo que es inyectado a través de la motivación ideológica”¹¹³

El *canon textual*, así pues, se traduce en la simbiosis de contexto sociohistórico y objeto producido en arquitectura, y la motivación ideológica se perpetúa en los manifiestos, de los cuales son pruebas las compilaciones de C. Jencks y K. Hays. Sin embargo, no existe una lengua codificable que pueda hacerse universal o encarpetarse en uno o varios estilos o corrientes principales de textos así entendidos. Si el canon es una mezcla de los invariantes o los estilos y si las tendencias a descodificar los textos tienen claves cifradas para los traductores que descriptan los lenguajes, es un asunto a decidir por la crítica. Las obras son los manifiestos de los lenguajes contruidos de sus autores, pero más que nunca, los lenguajes provienen conjuntamente *del proyecto contemporáneo como objeto producido y de los textos*; su penetración ideológica es identificable en las obras y los escritos. Como dice Hays no son cosas distintas, porque en el texto y el contexto se produce, como en el germen de la obra construida, un lenguaje de componentes ideológicos.

La obra de Michael Hays investiga esa conexión *textual* entre las incertidumbres y los avances a tientas para formular criterios, y eso a pesar de que llega solo hasta 1993, pues repasa sistemáticamente todas las propuestas de teoría sobre arquitectura desde poco antes de la aparición del postmoderno. Lo hace con una amplitud de medios y miras estimable porque abarca distintos entornos culturales y geográficos en un período de 25 años que es el menos clarificado respecto a las influencias por tratarse del más reciente.¹¹⁴

Hays no considera “particularmente controvertido” señalar el “comienzo de la teoría contemporánea de arquitectura en los sesenta”, justo con los cambios generales en toda la sociedad, que preceden a una evolución de la teoría de arquitectura, a la “cultura

113. HAYS, K. Michael, editor. “Architecture Theory since 1968”. *Columbia Books of Architecture*. MIT Press paperback edition. New York 2000. Introducción. pp IX, XV.

114. HAYS, K. Michael, editor. “Architecture Theory since 1968”. *Columbia Books of Architecture*. MIT Press paperback edition. New York 2000. Introducción. pp IX, XV.

arquitectónica”, lo que resulta obviamente muy distinto porque asume todos los cambios en otras categorías. Lo que se plantea en las palabras de Hays cuando sostiene que la teoría de la arquitectura es una “práctica de mediación” que debe ser constantemente construida, deconstruida y reconstruida, lo que coincide con el objeto sustancial de este trabajo. (Ver la obra de Foucault)

Corroborando la idea de los cambios paradigmáticos basados en la transferencia entre dos códigos preexistentes y citando a Fredric Jameson para la teoría en general, Hays sostiene que el término “*transcodificación*” entendido como “la invención de un conjunto de términos, la elección estratégica de un código particular o un lenguaje, tal como la misma terminología puede usarse para analizar y articular dos tipos bastante distintos de objetos o 'textos', o dos muy diferentes niveles de realidad estructural”. Realidad estructural que se define en términos de enlace activo o dinámico. O también, “el discurso teórico está producido por la puesta en equivalencia activa de dos códigos preexistentes, lo cual de este modo, en un particular intercambio de iones, llega a ser uno nuevo. Lo que debe entenderse es que el nuevo código (o metacódigo) no puede considerarse de ninguna manera una síntesis entre el par previo... Es bastante más una cuestión de enlace entre dos conjuntos de términos de tal modo que cada cual expresa e incluso *interpreta* al otro”. Así marxismo, semiótica, psicoanálisis o rizoma han servido para abrir el pensamiento de la arquitectura a otros códigos y a re-escribirlos en el propio dialecto arquitectónico.

Hays acude a Luckás y Adorno para reencontrar el término reificación “*verdinglichung*” como término extremo de maximización de la teoría crítica entera, en la que además advierte que la simple distinción entre estructuralismo y postestructuralismo no se puede ya sostener fácilmente. Por eso la función mediadora de la teoría de la arquitectura conecta diferentes realidades cambiantes y constantemente transformadas y no un mundo utópico que es exactamente lo que no representa la arquitectura, cuyos objetivos y realidades constituyen un mundo insatisfactorio e incompleto, como explica Hays. Un mundo fragmentario que se ha intentado leer como totalidad, a pesar de que la teoría debería ser una manera de rearticular realidades diferentes y ponerlas en contacto con la vida, sea utilizando pares de sistemas o códigos, sea explicitando la autonomía parcial de la arquitectura, que Hays defiende como semi-autonomía. Estamos de acuerdo en esa *semiautonomía*, porque la *transcodificación* o la *reificación* son enlaces posibles desde un conocimiento parcial que, - y aquí entra la *tectonicidad* arquitectónica, entendida como construcción y lenguaje y *como construcción del lenguaje* de la arquitectura -, cualitativamente distinto de los demás.

En la edición de Hays están representadas muchas de las experiencias textuales así entendidas como enlaces, empezando por las teorías de la emoción y del conocimiento sensible, del deseo y la experiencia y hasta del género como herramienta de análisis y perspectiva. Las categorías de esa teorización de la semiautonomía de la arquitectura se antojan demasiado simples si no fuera porque incluyen los materiales complementarios e irracionales de la razón, reivindicando la experiencia de la arquitectura como un recipiente en el que no se pueden atribuir a las condiciones o atributos morfológicos una formulación determinada sin verlas tergiversadas finalmente por las condiciones y atributos tectónicos que constituyen lo que venimos denominando la textura de la corteza del objeto arquitectónico.

En los textos analizados por Hays, signo, significado y lenguaje suelen pertenecer a categorías de conocimiento ineludibles pero ya no universales y la teoría relevante parece ser solo aquella que no desconoce los “*defaults*” o los saltos que se producen entre el discurso teórico y el práctico. Esos saltos, que son parte de esa incoherencia ahistórica de la arquitectura, alimentan la discontinuidad que se produce entre el discurso de la práctica o la responsabilidad social y el resultado estético de las propuestas formales, que acaban siendo las que conforman la historia real y no la teoría o la crítica que transforma la arquitectura de cada momento.

Paradójicamente la totalidad y la continuidad en los *textos* reunidos se buscan bajo cualquier excusa, o se recurre al período manierista del renacimiento. El recurso a la explicación de la

115. STIRLING, James. "Ronchamp: Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism, en *The Architectural Review*, vol. 119, n° 711, marzo 1956, pp. 155-161; citado de JENCKS, Charles y KROPF, Karl (eds.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Londres, 1999, p. 17.

continuidad se ha fundamentado en un análisis de los paralelismos, como hace James Stirling en el texto que sigue. Para explicar crisis que proceden de la complejidad de los problemas y de la búsqueda de nuevas preguntas y respuestas recurren a los períodos clásicos convencionalmente establecidos en la historia, sin ser capaces de vislumbrar, todavía que en nuestra época coinciden todos los períodos y se acumulan las incertidumbres de su convivencia, a menudo tildando las muestras heterodoxas casi como versiones decadentes de los modelos iniciales. Es difícil de asumir que la crisis del racionalismo solo haya generado un consciente *imperfecionismo*, porque el abanico es mucho más amplio. Y contradictorio a pesar de que las frases que siguen, han provocado una influencia muy fuerte en el período de revisión del Movimiento Moderno y en las incursiones analíticas desde Koolhaas en un extremo, hasta Moneo en el otro, cuando han escrito sobre las obras de J. Stirling en este período. "El deseo de ridiculizar las bases esquemáticas de la arquitectura moderna y la capacidad de volver a un diseño puesto al día y hacerlo arquitectura son sintomáticos de un estado en que el vocabulario no se extiende, y un paralelismo puede dibujarse con el período Manierista del Renacimiento. Ciertamente, las formas que hemos desarrollado desde lo racional y la ideología inicial del movimiento Moderno están siendo *manierizadas* y cambiadas hacia un imperfecionismo consciente..."¹¹⁵

La visión de Stirling es de arquitecto. La angustia de salir del atolladero de la creación y del repertorio de formas consagradas por la tradición del siglo XX son las de un arquitecto luchando por innovar hasta el final de su carrera. Las dudas y las formulaciones de Sterling son una anticipación inteligente de los problemas que surgieron casi al tiempo de su desaparición.

Y el presunto manierismo, expuesto desde el punto de vista histórico mucho mejor por Rowe, (como epígono del movimiento moderno) no lo es necesariamente, salvo que se considere que la tradición troncal prosigue en la evolución clásica de las historias del arte, sin asumir las nuevas fuentes incorporadas en el siglo XX como nuevas fuentes de inspiración y creación. El renacimiento puede sí considerarse relacionado con el Movimiento Moderno en la proporción en que cierto manierismo se ha asemejado al postmoderno. Además la ideología "inicial" del Movimiento Moderno no es sino una sublimación de lo que por entonces se podía controlar, cuantificar o clasificar, mientras que la ideología actual pasa por no reconocer un centro, un origen y un destino, sino una exploración. Llamar manierismo a eso suena un tanto simple, cuando no cómplice de un sistema de confusión interesada. En cambio, el *imperfecionismo* es un grito de rebelión gestual contra la posición ante la fotogenia arquitectónica de Frampton, que algunos ven con temor por la manipulación de la arquitectura.

Lo que se observa también en el recorrido por los *textos* es que la implantación de textos en la realidad arquitectónica, también se ha recurrido a la recuperación voluntarista del pasado. A veces con ironía o falta de imaginación, pero muchas veces por la destrucción tan importante de los espacios y edificios del pasado que ha sido causa involuntaria de la asignación indiscriminada de modernidad al siglo veinte, el de la gran destrucción. Espacios y edificios que constituían o constituyen todavía algunos de los más elocuentes yacimientos de cualidad urbana y significado.

Frente a la norma, la liberación, la desculpabilización. El debate sobre lo que se puede y no se puede hacer ha sido muy importante. Lo prueba el equívoco título del engañoso libro de Portoghesi, "El fin del prohibicionismo". como si las prohibiciones o auto-regulaciones tuvieran que ver con una especie de lastre mental impuesto a los arquitectos después de los sesenta, o con la culpa por el menosprecio de la ciudad existente, tan extendido a lo largo del siglo como para que hayamos discutido durante décadas el problema de la centralidad y las periferias y la nueva centralidad de estas, al mismo tiempo que dejábamos abierta la espita por la que hemos asumido acríticamente el modelo americano de vida y la ciudad a él inherente, implantándola sobre tejidos claramente distintos, con arquitecturas tendentes a la uniformidad. Este párrafo ilustra la insolvencia confusa en lo ideológico-profesional de Portoghesi y lo circunstancial de su episodio crítico: "La re-propuesta 'presencia del pasado' no es simplemente irónica, ni, al cabo de todo, puramente innecesaria y consumista. Contiene una

parte de verdad porque se da cuenta de su impotencia en elaborar un conflicto psicológico real. La posibilidad de confrontar y resolver el problema de replanificar la ciudad depende de superar este conflicto. Esto es viendo en la irresuelta contradicción entre el espacio del significado y cualidad (de la ciudad antigua) y el espacio de cantidad y la ausencia de significado (ese de la periferia).¹¹⁶

En esta doble discusión de las caducadas visiones postmodernas, las categorías psicológicas y culturales de Portoghesi sobre la ciudad antigua y las periferias suenan a viejas. Estamos en los ochenta y Portoghesi escribe desde la I Mostra de Arquitectura de Venecia. Ahora que ya hemos colonizado las periferias como los americanos, estudiamos los residuos como espacios de libertad, lo cual a veces produce cierto sonrojo.¹¹⁷

Desde la socorrida revisión del manierismo y otras explicaciones ingenuas como esta de “replanificar la ciudad”... “desde un conflicto psicológico” así como la “re-interpretación de los grandes temas del pasado” como si fueran vetas de nuevo diseño, hasta el “ensamblaje de la realidad” como un mecano, han pasado treinta largos años. Desde entonces, con la falta de discurso para entender los fenómenos urbanos y arquitectónicos, que crecían simultáneamente, hemos dado muchos palos de ciego, aunque haya habido interpretaciones brillantes como la de V. Gregotti, siempre vinculada a su experiencia profesional, y basada siempre en realidades del sistema productivo, social y tecnológico. El discurso de las periferias y las centralidades ha sido el eje de un debate pendular, cíclico y alternativo, pero pocas veces esclarecedor, aunque mucho mejor tratado, por supuesto, por Gregotti que por Portoghesi.

La corriente post-estructuralista ha dominado la escena de la significación, en este caso tratada como explicación psicológica de los conflictos espaciales, cuando son producto de otros muchos gradientes de fuerzas y debilidades, especulaciones y mercados. Hasta 1978 no aparece la obra de Koolhaas “*Delirius New York*”. La confusión entre el debate sobre la ciudad y el debate sobre la arquitectura son flagrantes, aumentados por el conflicto de la desmesura, ahora que esos espacios vacantes antes están ocupados con la misma amorfa falta de estructura; salvo la que no es de origen racional o irracionalmente mercantil. De esta etapa de inciertos programas y manifiestos fragmentarios queda algo indemne, en cambio, la figura de Aldo Rossi. Rossi, como ya vimos antes en lo referido a la arquitectura. Rossi es una excepción por cuanto su libro “La arquitectura de la ciudad” de 1968 constituye una guía del pensamiento anti-clásico proveniente de la lectura sesgada de las convenciones clásicas del movimiento moderno. Está tan alejada de las corrientes que luego han triunfado en las ciudades y en la arquitectura, que se ha convertido en un hito emblemático por su rareza. Su racionalismo no deja de ser un canto del cisne que preludia la crisis del neo-racionalismo como anticipo de la discusión sobre las intencionalidades artísticas y el debate sobre la satisfacción de las necesidades primarias de alojamiento. Aclara perfectamente Rossi que la arquitectura se diferencia de los hechos urbanos y, en este sentido, su obra es precursora de toda la teoría posterior. Esto es así porque separa por la forma, y no por la materia, la individualización de los hechos urbanos en su contexto de la arquitectura como objeto. Lo que constituye también, desde el punto de vista actual, una suerte de idealización ajena a la arquitectura. También es extraña a la actual sensibilidad ambiental, porque los *hechos naturales*, que podrían haber sido objeto de una extrapolación de su orden jerárquico quedan fuera del análisis, lo que hoy constituiría una carencia inaceptable.

El esquema de Rossi presenta el inconveniente de que constituye sobre todo una explicación del todo de la ciudad y de la arquitectura como un todo, que contiene dentro un esquema riguroso para interpretar y proyectar el espacio principalmente desde la memoria. Es decir, que se salta cualquier interpretación binaria y/o paradigmática de los enlaces y vuelve a la interpretación analógica parcial de las jerarquías urbanas y monumentales. La exégesis de la obra de Rossi que corresponde a un momento cultural tan preciso, está por rehacerse, y levantarse frente a la lectura excesivamente académica por un lado y a la explosión apasionada que localmente tuvo en su día, sobre todo entre los estudiantes de aquella época. Pero lo que ocurre es que hoy las arquitecturas de las ciudades contradicen duramente las tesis expuestas

116. PORTOGHESI, Paolo. “The End of Prohibitionism”, en *The Presence of the Past*, catálogo de la Primera Exhibición Internacional de Arquitectura, La Corderia del Arsenale, La Biennale di Venezia, Sezione de Architettura, Edizioni La Biennale di Venezia, Electa Editrice, Milán, 1980, p. 10; citado de JENCKS, Charles y KROPE, Karl (eds.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Londres, 1999, p. 88.

117. Ver el n° 138 de “*Quaderns*”.

por Rossi. Y no siempre para mal, pues a la indiferencia de los tipos ha seguido la implacable vigorización de las infraestructuras y los equipamientos, como hechos urbanos estos sí - o elementos primarios de primera clase, incluso aunque algunos fuesen proyectos de arquitectura o de ingeniería de ínfima categoría.

Especialmente desfasadas quedan las teorías de Rossi, si nos atenemos a las nociones de la *ecomonumentalidad* planteada por Ábalos y Herreros, que aplican una suerte de jerarquía monumental a lo ecológico entendido como hito primario de una naturaleza urbana recreada, sea en la ciudad o en el paisaje que la completa en el territorio urbanizado. Frente a las dicotomías y conexiones de lo *natural* y lo *artificial*, la teoría de la arquitectura de la ciudad queda trascendida, si no absoluta e irremediabilmente fuera de época, ante el desorden de los hechos y evoluciones de las grandes conurbaciones metropolitanas. Lo mismo le pasa a la teoría neoracionalista de Rossi si se indaga sobre los nuevos elementos de jerarquía aparecidos en los últimos maridajes entre infraestructuras y arquitectura de construcción masiva de la ciudad del siglo XXI. En el supuesto de aplicar ese análisis a los hitos periurbanos de comunicaciones, comerciales o terciarios, sería difícil encontrar puntos de referencia. En Lucien Kroll los parámetros serían de una escala completamente diferente. En Ungers volverían a la metafísica de la percepción. En Lynn y otros autores norteamericanos provendrían de la animación de las formas. La misma incertidumbre sucedería si intentáramos aplicar las clasificaciones neorracionalistas de elementos y hechos urbanos a las exacerbaciones de la escultura arquitectónica en puentes, torres y estaciones, o en los sistemas de movilidad (veáanse N. Foster en el Metro de Bilbao y S. Calatrava en el Aeropuerto de Sondica) o las macro-operaciones de escala-ciudad como el Barrio de Bercy, en París. En esos casos y otros tantos, la teoría de Rossi se vuelve más y más insuficiente para una explicación siquiera parcial, aunque pueda tomarse su metodología para darle radicalmente la vuelta hacia la indeterminación.

En distintas ciudades europeas hay formulaciones de arquitectura urbana y edificios singulares de muy diversa naturaleza además de artefactos de todo tipo, antenas, torres de comunicaciones, nudos de autopistas, monumentos de escala metropolitana, etc, donde inciden más las grandes operaciones de equipamientos comerciales y/o de movilidad, como en Euro-Lille de OMA, como también en la Estación del TGV de Arnhem, de Ben van Berkel. Estos últimos pesan más que los elementos tipológicos puros convencionalmente aceptados como tales. En ese sentido, el Eje de la Défense y el Arco son tal vez los últimos grandes exponentes de una teoría conjuntiva de los elementos primarios.

118. UNGERS, Oswald Mathias. *Architettura con tema / Architecture ad Theme, Lotus Documents, Electa, Milán, 1982, pp. 13, 31, 57, 77 y 107* JENCKS, Charles y KROPF, Karl (eds.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture, Academy Editions, Londres, 1999, pp. 94-96.*

El texto de enumeración de Ungers, que traemos ahora a consideración demuestra que, por muchos autores, se sigue procurando el auge de un puñado de temas de revisión de los clásicos, con connotaciones de la metafísica, guiados por una óptica psicologista renovada o, quizá, parecida a la ahistórica y reaccionaria de Portoghesi, conjuntados también por temas clásicos, como la caja dentro de la caja y otros más idealistas, propios de la mera abstracción: “1. El Tema de la Transformación o la Morfología de la Gestalt”. “2. El tema del Ensamblaje o la Coincidencia de Contrarios”. “3. El Tema de la Incorporación de la 'Muñeca dentro de la Muñeca’”. “4. El Tema de la Asimilación o la Adaptación al 'Genio del Lugar’” y “5. El Tema de la Imaginación, o del Mundo como Idea.”¹¹⁸

La transformación o manipulación que sufren los temas clásicos en la crítica fragmentaria está en el origen de otras de las nociones de referencia: La *hibridación*. Una hibridación en la que ya se notan los ecos de Ventura; (en tanto que se desconocen o eluden mucho más deliberadamente los de Rossi, al menos como categorías formales asumidas por la generalidad de los arquitectos). La morfología de la “gestalt” y otros recursos de interpretación clásicos, como el del 'ensamblaje o coincidencia de opuestos', la 'muñeca dentro de la muñeca' y otros más complicados, recuerdan vagamente argumentos del tardomarxismo dialéctico confundidos con visiones idealistas. De esta manera, a la fragmentación del pensamiento se añade la fragmentada visión de cada autor respecto de su mundo formal y simbólico. Aunque Ungers, enunciando esos elementos de aproximación al proyecto, - al hacer abstracción de lemas metafísicos -, es más atrevido, a por que al enunciar el tema de la imaginación o el “mundo como

idea” hace alusión a la visión kantiana, en la que parece estar toda la sublimación adjetivada de lo metafísico en arquitectura. En definitiva, lo que parece una grave confusión entre los elementos de análisis descriptivo de la filosofía de la forma y lo que son nociones estructurantes de una manera de aproximación al proyecto contemporáneo de arquitectura y sus objetos construidos.

En ese repertorio de auto-ayuda están, pese a todo, las estrategias y las motivaciones de arquitectos buscando su respuesta a las preguntas que se formulan desde una determinada y perpleja posición, más que las ideas de un movimiento o el respeto a una herencia difusa de carácter global. Por estas razones, en esas estrategias aparecen una vez y otra los elementos clásicos de posicionamiento, aunque sea para cuestionarlos, manipularlos o retorcerlos en una amalgama confusa. Lo que ocurre es que ya no sirven a una reflexión unitaria y coherente respecto a grandes ideas comunes, sino que se trata de recursos interrogadores de la realidad próxima al autor, o de preguntas acerca su catálogo preferido de *alacenas intelectuales*. La importancia de la *representación*, la *morfología* o el *significado*, trascienden cualesquiera otras. Toda esta batería de posiciones de partida influyen en que los *hechos urbanos* pertenezcan a otra categoría de problemas que no acaban de encontrar acomodo en la arquitectura contemporánea, si no es forzando las nociones de modernidad y estilo hasta hacerlas confluir en un todo irreconocible.

Los proyectos contemporáneos son, probablemente por ese motivo, muestras de desafíos siempre distintos, que fluctúan en función de su compleja y renovada posición sobre ese puñado de apriorismos entre los que destaca recurrentemente el lugar y su respuesta a la configuración de este. Las posiciones de partida ya no revelan una profunda hipoteca intelectual, sino que son producto de una libre decisión sobre elementos proyectuales nacidos tanto desde lo fortuito como de lo predeterminado, frecuentemente pronunciamientos a favor o en contra sobre el lugar, el contexto y la representación. Hace falta mucho trabajo intelectual para dilucidar cuales de las propuestas sobre ciudades concretas configuran, crean o lastiman el lugar preexistente o confirman su desaparición. Cuáles de estas decisiones de proyecto cuentan con una consideración crítica de lo que se ha perdido y las consecuencias de su transformación en el conjunto de ecosistemas que rodean a las ciudades, constituye una cuestión verdaderamente incuantificable. Lo mismo pasa con decisiones del arquitecto contemporáneo sobre las consecuencias generales de esos interrogantes sobre la evolución del impacto en el medio ambiente del planeta. La indiferencia de las soluciones y la constante creación de lugares nuevos que parten de cero o ignoran el sitio agota la arquitectura (aunque Koolhaas considera que el fertilizante es la arquitectura, su uso abusivo extenua y trivializa los tejidos y las tramas urbanas, contaminando lugares y no lugares). La sobreexplotación arquitectónica contribuye a provocar efectos secundarios - culturales ambientales y sociales - en el conjunto del mundo, aún en zonas geográficas distintas, o en entornos de población de identidades todavía diversas.

En las propuestas más lúcidas respecto del cambio de escenarios, la aparición y combinación de nuevos paradigmas es evidente. La obra del japonés Toyo Ito es un caso verdaderamente sintomático. La reflexión de T. Ito irrumpe en la cronología poniendo fecha de caducidad a la “arquitectura con tema” y otros inventos coyunturales. Se opone tanto a los temas de Ungers como a los de otros arquitectos y teóricos. Sus proyectos contradicen el *tarro de las esencias* y las *ideas intangibles*. “La Mediateca de Sendai se ofrece como el paradigma de “los límites difusos”, abierta y flexible, ajena una vez más a la relación entre la 'forma' y las categorías funcionales abstractas” dice muy acertadamente Luis Rojo de Castro en el nº 120 de “Circo”.

En estas frases el pensamiento *retroactivo* alemán rivaliza en contraste con la *ideografía* japonesa, basada en un conocimiento aprehensivo de los mensajes. El debate entre temas de Ungers e Ito simboliza, para el arquitecto actual, la lucha de contrarios del fin de siglo: frente a la concepción organizada por el pensamiento cohesivo, la intuición del conocimiento perceptivo, frente a los criterios conceptuales, el manejo comunicativo de los mensajes. “Antaño la construcción se iniciaba en el momento de escoger un *lugar*. Se seleccionaba un

119. Toyo Ito, *Arquitecte*. p. 33. Exposición. Casa Asia. Ministerio de A.A.EE. Generalitat de Catalunya. Ajuntament de Barcelona. Gobierno de las Islas Baleares. Diciembre 2002

terreno con prudencia, basándose en el relieve, las condiciones climáticas, la historia etc. Y la arquitectura se erigía allí para simbolizar las cualidades de ese *lugar*. Es decir, la arquitectura ensalzaba el poder del *lugar* y podía existir como tal apoyada por el poder del *lugar*. Sin embargo, a medida que las ciudades crecían de modo gigantesco, y aumentaba su densidad de población, la arquitectura llegó a ver regulado el suelo por la economía. Asimismo, a partir de *la Era Moderna*, por cortar la relación con el lugar, la arquitectura empezó a ampliar, repetir, y producir su espacio uniforme por todo el globo terráqueo. La infiltración de los medios de información ha hecho que el *lugar* perdiera todavía más su fuerza, acelerando la uniformización del espacio urbano. Por tanto, las ciudades actuales están repletas de grupos de edificios que han perdido la característica propia del *lugar*, y la gente deambula en el espacio urbano confiando sólo en la información.”¹¹⁹

Desde este punto de vista, el recorrido circular sobre los grandes temas de la modernidad, desde la unidad al fragmento, las partes, el contexto, la visión contemporánea del lugar y la aparición de nuevos términos, apenas ayuda a explicar la creciente complejidad de la interpretación de los fenómenos urbanos. Esta reflexión sobre los grandes temas es un marco socorrido para luego dirigirse al meollo formal de las obras como única explicación verosímil de procesos ruidosos e incomprensibles. En el cada vez más congestionado habitat del siglo veinte, el complejo edificio “bigness” aparece como la pieza gigante, de un engranaje en el que otras referencias tienen menos sentido.

Estratificación, complejidad, descomposición de estructuras y partes interactivas se transforman en procesos de permanente inclusión-exclusión. Cuando no se tienen explicaciones o respuestas a las preguntas, el recurso a la explicación mediante la complejidad es el contrapunto de esa visión fragmentaria. Pero el edificio, muchas veces a pesar de los arquitectos que lo proyectan, se construye como si quisiera ser una *totalidad analógica* que explica un mundo, una idea y su representación, como respuesta a un ingente inventario de interrogantes, dudas y vacilaciones. En sí mismo el edificio es doctrina, teoría y manifiesto y lo es, a la vez, como parte y como todo, como responsable de satisfacción de necesidades humanas y como expresión de una intención artística que casi estaría justificada por sí sola, si no necesitase de algún tipo de explicación o argumento moral. Y para justificarlo se recurre a todo, incluyendo la explicación postrera de que, bien mirado no es inusualmente el edificio otra cosa sino un objeto discontinuo. A la hora de prestar atención a otras arquitecturas, como la islámica, basadas en otros orígenes y en raíces menos conminatorias, se busca la explicación de la arquitectura islámica como un objeto discontinuo, entrelazado por calles y laberintos que forman parte de un objeto mayor, la medina, abierta y hermética a la vez.

120. UNGERS, Oswald Mathias. *Architettura con tema / Architecture and Theme*, Lotus Documents, Electa, Milán, 1982, pp. 31-33; citado de JENCKS, Charles y KROPF, Karl (eds.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Londres, 1999, p. 95.

Toyo Ito enfatiza otros temas como *materia*, *clima* y *tectónica* separados de la armazón teórica del lenguaje y de su coherencia “imprescindible” a través del acto de mediación de la arquitectura. El mismo edificio constituye un fragmento. “El edificio como un fragmento, compuesto por partes diferentes no relacionadas, no es, si se mirara históricamente, inusual... El concepto de lo fragmentario no significa de ningún modo, en este contexto, la misma cosa que el concepto del romántico. Mejor dicho, indefectiblemente contiene una estratificación, un grado de complejidad no encontrado en una obra arquitectónica o estructura urbana que es concebida como una unidad...”¹²⁰

La cuestión de los temas clásicos referidos anteriormente, *materia*, *clima*, *tectónica* y *lugar*, se enfocan como dimensiones de la escala más individual de la pieza de arquitectura y no como las partes de un proceso de construcción planetario e interdependiente. Se llega a plantear la construcción del sitio como la renuncia a defenderle del acoso de la arquitectura y se propone como lugar a lo “asesinado” por el artefacto. La reconstrucción desde la teoría equivale a asumir lo artificial de una manera totalmente nueva, que se puede calificar de anti-romántica y pre-ecológica, como parece insinuar Toyo Ito.

Pero ese perfil romántico y evocador de la etimología es demasiado deudor del “alto alemán” de la noción de habitar de Heidegger y poco agradecida al latín o a sus equivalentes culturales.

El lugar como refugio sagrado no es demasiado fácil como teoría porque es una teoría del *todo*. El pensamiento global es ajeno a una teoría de la totalidad que parece responder aún hoy a una iconografía tan parcial y subjetiva, que habría que denunciarla por excluyente de otras evocaciones más reales y menos nostálgicas. Es decir, cuesta creer que el arquitecto contemporáneo comparta todavía esos juegos de lenguaje basados en las etimologías de dominio patriarcal que comparten en parte Ungers y Frampton. “3. Regionalismo Crítico y Cultura Mundial” [...] “4 La Resistencia del Lugar-Forma” [...] “5 Cultura versus Naturaleza; Topografía, Contexto, Clima, Luz y Forma Tectónica [...] Claramente, tal modelo de comportamiento y actuación trae a uno cerca otra vez de la etimología de Heidegger; al mismo tiempo que evoca el método aludido por el arquitecto suizo Mario Botta como 'construyendo el lugar' [...] “6 Lo Visual versus lo Táctil”.¹²¹

La resistencia a la homologación planetaria, además, no es, ni mucho menos, un discurso generalizado, salvo que se utilice como excusa para hacer una arquitectura identitaria con tal o cual geografía, movimiento artístico, o grupo cultural. Esta nostalgia de la arquitectura con tema trata de una melancolía que contraviene los principios del movimiento moderno y nos pone regresivamente en su contra. La resistencia a la homologación ideológica se ejerce desde la individualidad exacerbada, es decir, desde la diversidad llevada al extremo infinito.

El trabajo de un puñado de arquitectos artesanos que buscan soluciones imaginativas en la diversidad, como Kroll, es otra manera menos panfletaria y más pintoresca - de hablar del regionalismo desde una posición radical, que discute el tema de la diferencia y/o repetición, que había sido emblemático del Movimiento Moderno y ahora se vuelve cuestionable por mor de la complejidad. Kroll es un autor aislado que clama contra la uniformidad desde una posición ética bastante rigurosa, más cercana si acaso a las pretensiones de las artesanías preindustriales que a los modos tecnológicos de lo contemporáneo, pero válidas a pequeña escala como alternativa.¹²²

Experiencias que se auto-denuncian en la imposibilidad de repetición, dejando ver también en ellas las inequívocas señales de la renuncia o la impotencia a ofrecer soluciones de más alcance global. Y estableciendo así su carácter de innovaciones premodernas prematuramente caducas.¹²³

La repetición se conjura con formas más cualificadas de entender la diferencia desde la experiencia de alguna de la última arquitectura holandesa. MVDRV, por ejemplo, ha dado buenas muestras de aplicar factores de diferencia teórica en los procesos de creación de proyectos de arquitectura, sin abdicar de soluciones de alta densidad, o alternando gran variedad tipológica con escalas domésticas o complejos de vivienda social (de tamaño europeo) y lo han hecho con medios de nuestro tiempo. Es decir, no con la nostalgia imposible hacia la pieza original o la versión única, sino con la diversidad de respuestas formalmente aplicables a un racimo de preguntas en cadena, tanto desde el proyecto como desde la formulación teórica de este.

Ninguna de estas discusiones acaba por esconder la persistente influencia de la metafísica con el nombre y los apellidos de Martín Heidegger como hilo conductor de todos los discursos. Hasta los que se postulan teóricamente como más innovadores parten de supuestos del platonismo rancio de la filosofía heideggeriana considerada canónica del siglo XX. La metafísica del filósofo alemán es citada y recitada por los más conspicuos propagadores de nuevos temas y caminos de investigación. Esto ocurre hasta bien entrados los noventa, como prueban estas notas de Holl. Compararlas con sus proyectos es un saludable ejercicio crítico, porque reflejan contradicciones difícilmente explicables a un espectador, aunque sea filósofo o arquitecto, sin recurrir al humor (Fig. 29)

Quedan claros aquí en las palabras de Holl, *el bosque del claro* y las nociones de *enlace o ensamblaje* como *árboles que no dejan ver*, ni el *claro*, ni la *cabaña*, ni por supuesto, el *bosque*. La poética de la revelación suena a una magia incontrolable. "Arquitectura y lugar deberían tener una conexión

121. FRAMPTON, Kenneth. "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", en FOSTER, Hall (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend (Washington), 1983, pp. 20-29; citado de JENCKS, Charles y KROPF, Karl (eds.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Londres, 1999, pp. 97-100.

122. KROLL, Lucien. *The Architecture of Complexity*, BT Batsford, Londres, 1986, p. 29, KROLL, Lucien. *The Architecture of Complexity*, BT Batsford, Londres, 1986, p. 29

123. KROLL, Lucien. *The Architecture of Complexity*, BT Batsford, Londres, 1986, p. 29, KROLL, Lucien. *The Architecture of Complexity*, BT Batsford, Londres, 1986, p. 29,



Fig. 29. Steven Holl. *La experiencia fenomenológica del espacio a través de un plano alabeado continuo sin atender al contexto*

124. HOLL, Steven. *Anchoring*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1989, pp. 9-12

experiencial, un enlace metafísico, un enlace poético[...] Una arquitectura de la material y el tacto apunta a 'poéticas de la revelación' (Martin Heidegger), lo que requiere una imaginación de carpintería".¹²⁴

No está claro -y tal vez debería ser objeto de una más profunda investigación- entrar al menos como hipótesis, en la alteración de esos puntos de partida tan trillados por la metafísica. Podía haber sido una tarea grata para los teóricos de nuestro tiempo, pero tan interesante esfuerzo se ha orillado. La arquitectura se sigue haciendo al amparo y a partir del pensamiento de los dos grandes tótems filosóficos bien diferentes de Wittgenstein y Heidegger. La lectura del humanismo y el entendimiento humano del planeta puede que se encuentren hoy en otro lado. En la revisión de Peter Sloterdijk, por ejemplo. Y en muchos otros menos occidentales y menos conocidos. Y eso sin necesidad de considerar a Koolhaas el '*Nietzsche de nuestro tiempo*' en arquitectura... El conocimiento de Koolhaas sí que es producto de una aproximación a nuevas formas de investigación que orillan la realidad y buscan sus límites en todas las fibras del pensamiento. Su trabajo es iconoclasta y contradictorio. No es el de un carpintero revelador. Y es que Koolhaas refleja en su biografía una estela en la que se reflejan todas las contradicciones desde la razón moderna a la razón cínica. Su obra es una interpretación de esas contradicciones transformada a gran velocidad en teoría cercana al acontecimiento de la aceleración y a la revisión del proyecto moderno mediante la vuelta atrás de sus supuestos.¹²⁵

125. SLOTERDIJK, PETER. *Obra citada*

126. MVRDV en VPRO. *MVRDV. Actar*. Barcelona. 1999. p.34 y 35.

Coincidimos con MVRDV en la cita a Marshall McLuhan, tomando esta frase de "Lo mejor de las ideas" ("The Best of Ideas"). "Si sientes realmente curiosidad sobre el futuro, estudia el presente". Ese estudio del presente es una forma de aproximación al clima cultural de cada momento. Parece que fuese una confirmación del descreimiento de Koolhaas, pero son sus discípulos más arriesgados, como MVRDV en VPRO, quienes toman el estandarte de la subjetividad al admitir que "la realidad siempre implica una determinada interpretación de ésta, por muy objetivo que se pretenda ser" y eso significa una suerte de interacción con ella en la que se produce siempre un intercambio de información y se adoptan posturas que pueden validar o invalidar puntos de vista.¹²⁶

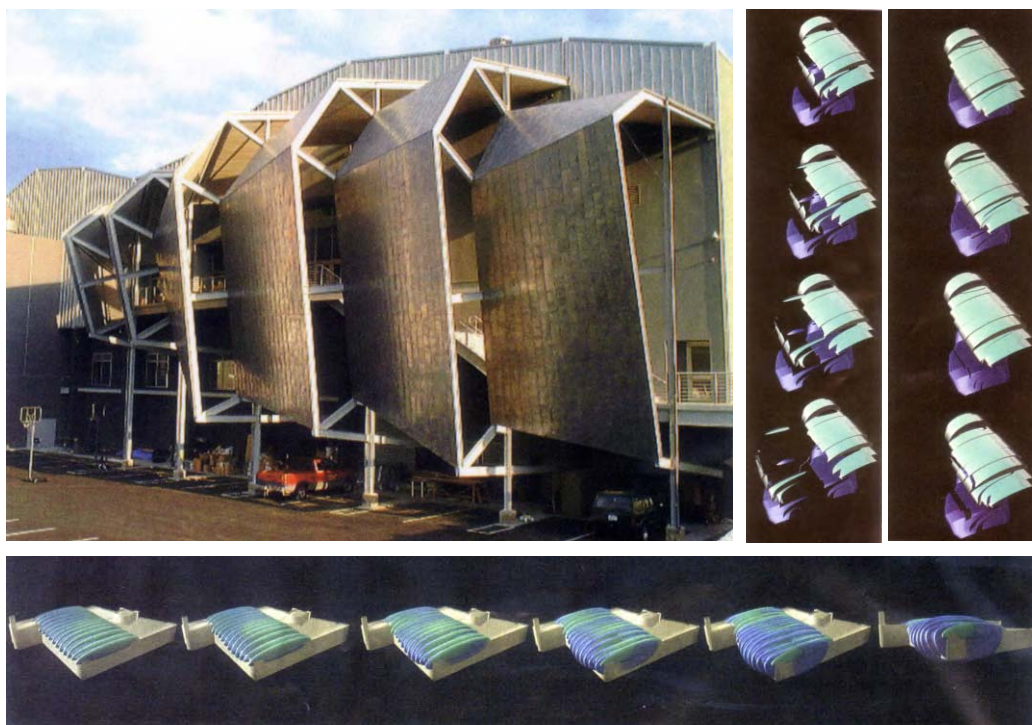


Fig 30. Iglesia Presbiteriana de Nueva York. Greg Lynn

Esa interacción de interpretaciones y subjetividades no tiene por qué ser destructiva; suele ser una representación de la fragmentación. Todavía hoy la reconstrucción, más que un estilo es o quiere ser toda una declaración de valores en arquitectura, de sinceridades y visiones de la estructura, defendiéndose del disimulo y la demolición. "La deconstrucción no es demolición, o disimulo". La interrogación de la forma mediante la violencia, que acaba con la impureza reprimida se basa nuevamente en la tradición arquitectónica que identifica las formas puras con la represión. Este discurso suena verdaderamente ortodoxo ante la historia de esta tendencia sujeta a menudo al azar de la forma y la frivolidad estructural. Al menos eso dicen los críticos de los deconstructivistas sin tener en cuenta hasta el final a Derrida. "Un arquitecto deconstructivista es por lo tanto no uno que desmantela edificios, sino uno que localiza los inherentes dilemas dentro de los edificios. El arquitecto deconstructivista pone las formas puras de la tradición arquitectónica en el diván e identifica los síntomas de una impureza reprimida. La impureza se dibuja en la superficie mediante una combinación de coacción y tortura violenta: la forma es interrogada...".¹²⁷

127. JOHNSON, Philip y WIGLEY, Mark (eds.). *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1988, p. 11;

Greg Lynn explica esta localización de dilemas, casi esquizofrénicamente, en este conciso texto de 1993, incluido en el libro de Mark Wigley y Philip Johnson, en el que aparecen conectados diversos referentes culturales. La posibilidad de resolver los conflictos mediante la flexibilidad que ofrece la tortura de la forma es ensalzada frente al interrogante sin más. Al fin y al cabo, las formas puras se dejan coaccionar y el pliegue aparece como elemento de confesión, de valoración de alianzas y de generación de formas arquitectónicas extendidas a otros campos de la cultura. En definitiva, seguimos la evolución del auge y la decadencia de la metáfora, que han invadido y desplegado una enorme influencia en el lenguaje de los arquitectos, en el que había muchas lagunas sintácticas y demasiadas conjunciones por cubrir. Demasiadas palabras sin ocupar con el diccionario habitual del Movimiento Moderno y con las secuelas de éste que retornaban a mirar al pasado.

La metáfora, como código significativo y la estructura literaria del discurso arquitectónico han seguido a la necesidad intelectual de buscar en la filosofía del conocimiento nuevas fuentes para explicar la génesis de la forma o su manipulación, "para que la arquitectura rompa bajo el stress de la diferencia o se mantenga firme", como plantea Lynn. La lingüística en cambio aparece como un campo abierto a muchas otras posibilidades, lejos del uso de la metáfora como exclusiva coartada.

No obstante, radical y progresivamente la forma se ha ido creando ajena a los esquemas propositivos tradicionales o nuevos, a los núcleos de elementos convencionales, a los lenguajes estereotipados, y ha ido alcanzando sucesivos estadios de autonomía, de independencia de los fraseos, que tiene como referente uno o varios sistemas filosóficos. Pero también se sirve de coartadas para su generación desde la ordenación mediante los computadores hasta su construcción, lo que da lugar a muchas contradicciones. (Fig.30)

Volviendo a las conclusiones de Greg Lynn, que son fundamentalmente dos, y nada irrelevantes: “el pliegue implica primero una flexibilidad internacional y segundo una dependencia de fuerzas externas para la autodefinición”. Si unimos la reflexión de Holl sobre los enlaces y los entrelazamientos en arquitectura con estas palabras, parece que estuviéramos visualizando una imagen de la cadena del ADN con una fraseología arquitectónica, pero en la biología existen una serie de eslabones encadenados, plegados y entrelazados que no dependen de fuerzas exteriores, de particiones, incursiones, infiltraciones y otras técnicas para alcanzar su autodefinición. Se trata de escenarios de confusión. El del virus es un síndrome que encaja en las metáforas biológicas, porque suena moderno entregarse a la plácida suposición de que todo es un simulacro, todo está polucionado y nada se puede hacer, salvo propuestas subjetivas, para acometer una forma concreta y plantear un universo lingüístico propio. Hasta los no portadores del virus del VIH ahora aceptan o procuran contaminarse como supremo inmolamiento en el goce erótico. Así, la diferencia o coincidencia con la propuesta de Greg Lynn es el grado de exacerbación, pues llevado a los extremos, la contaminación es casi contradictoria con las propuestas de arquitectura que nacen de la exacerbación de la forma, porque la creación sigue manteniendo sus propias leyes y el proyecto no acepta tantas variables como la imaginación artística.

El paralelismo con el decaimiento determinista y estructuralista, el auge de la filosofía de la ciencia y el progresivo foco de atención sobre las génesis de la biología, mucho más atrevidas de lo soñado hasta ahora conforman un escenario cualitativo y cuantitativamente distinto al precedente. Ahora se trata de un enfoque post-estructuralista basado en los paradigmas de la sociedad del conocimiento, que abarcan también una generación entera de nuevas propuestas sobre el arte y que permeabilizan la arquitectura hacia disciplinas hasta ahora marginadas de recíprocas influencias, pero hoy condenadas a un entendimiento generalizado en el que siempre existe un eslabón virtual junto a uno vital, como en las imágenes que representan las cadenas de bucles extravagantes arborescentes o rizomáticos que parecen salidos de los microscopios de cualquier laboratorio de biología celular.

128. Ver Calvino *op.cit* pág.72

Queda por analizar el delirio formal que ha corrido parejo con el desarrollo teórico parcial o fragmentario, parte de la invención y el experimentalismo se han convertido en posiciones delirantes en lo teórico o en lo construido. En la sociedad, el debate ha ido mucho más allá de la contaminación y del abuso del formalismo. Ya en el lenguaje colectivo se reflejan las tensiones de la cultura de nuestro tiempo, pues ha sido violentado y forzado para comunicar cosas nuevas inexplicables con los patrones tradicionales. Existe un culto del virus, que contamina, infecta, y deja inerme la razón ante cualquier ataque o invasión encubierta de anticuerpos. Se soportan valores estéticos cuyas referencias culturales están por verificar o confirmar, pero que la sociedad consume desesperadamente ante el continuo sobreestímulo y la falta de criterios críticos. “A veces tengo la impresión de que una epidemia pestilencial azota a la humanidad en la facultad que más la caracteriza, es decir, en el uso de la palabra; una peste del lenguaje”.¹²⁸

En el arte también se va más lejos en la contaminación. Ante ese flujo incontenible de una especie de ectoplasma universal, o un movimiento de piezas únicas y lenguajes “aproximativos, casuales, negligentes” hay que esforzarse por saber discernir lo estúpido infeliz, de lo ingeniosamente informe en las “puntas expresivas” de las chispas del lenguaje. Este proceso en el arte se observa en los comentarios críticos sobre el informalismo que publica en el n° 50 de “Arquitectura Viva.

En este número se analiza el umbral de las obras de arte que contienen los atributos de Bois y Krauss para lo informe: “Horizontalidad, pulsación, materialismo rastrero y entropía”. Estos atributos se alumbran en las obras de Lucio Fontana, Eva Hesse, Lygia Clark o Cindy Sherman, algunas propuestas cuya calidad ahorra el esfuerzo de las pretensiones clasificatorias para engrosar una determinada escuela o marcar oportunistas directrices. El título de la exposición de obra plástica organizada por Yves-Alain Bois y Rosalind Krauss, que sirve de base al análisis, lo decía todo: “L’informe, mode de emploi”. Últimamente, las exposiciones sobre el surrealismo en el Pompidou (“la revolución surrealista” y la muestra “Melodrama” en Artium, que refleja el nº 84 de *Arquitectura Viva* reflejan un estado de ánimo propicio a la desmesura, que luego se acredita y certifica bajo los más variados auspicios críticos, como ocurre con la torremanía y los iconos falocéntricos, que pueden ser justificados bajo cualquier paraguas.¹²⁹

129. *Vern* nº 50 de “*Arquitectura Viva*”.

En la arquitectura actual hay una compulsión parcial que se corresponde con ese delirio formal aceptado y reconocido de lo informal, o de la extrema invención formal se encuentran parecidos ejemplos. Están ahí sin más, como dudas formuladas con su correspondiente manual de empleo, pero la exposición difícilmente puede partir de los mismos supuestos constructivos que las “fracturas, distorsiones y alabeos” que preceden, en el mismo número, a la presentación de algunas obras de Daniel Libeskind, Carme Pinós, Enric Miralles, Zaha Hadid, Henri y Bruno Gaudin, Peter Kulka, Alejandro Zaera y Farshid Moussavi, o Frank Gehry. Todos inventores de lenguajes; diferentes todos, en calidad y juicio crítico.

Las arquitecturas deconstructivistas presentadas en este número tienen un manual de uso implícito, porque estas obras tienen valores desiguales y si crean tendencia es por su capacidad seductora de plásticas exclusivamente personales. Más como obras de arte en unos, o de arquitectura en otros casos. Separar lo que vale de unos y otros sin instaurar canónicamente teorías o formas es un trabajo bastante difícil, porque cada una tiene su propia justificación y su código teórico, limitado a las dimensiones de su propuesta formal. Lo que tienen de común es la singularidad expresiva, su “informalismo romántico”. El riesgo que corren también es común: el de ser confundidas como pautas de futuro de escuelas que más bien acaban en sí mismas que en traducciones o interpretaciones que se puedan seguir.

¿Y por qué no, - si se puede pagar - , ese delirio proyectual? El narcisismo constructivo vale para contratar los servicios filosóficos más seguidistas del mercado al servicio de proyectos y tecnologías a veces demenciales o imposibles de pagar. La confusión creada entre los contornos de lo informe y los de la bazofia, puede tener éxito o fracasar, como el Guggenheim Soho, porque algunas aventuras económicas siguen siendo *imposibles*, aunque la economía del neoliberalismo y el constante proceso de innovación tecnológica parezca que pueden con todo.

Este delirio aparece reflejado cada vez con más frecuencia en los medios de comunicación, con resultados dispares, como los que figuran en la ilustración de la Fig. 31, entre el delirio y otras propuestas más contenidas.

Ese flujo de retos cada vez más delirantes permite a los *mass-media* sucumbir a un recurrente cuadro infeccioso, que empieza por síntomas equívocos, se deja llevar por diagnósticos errabundos y acaba en pronósticos catastróficos, cuando no se aloja en curas *sentimentaloides* o en distorsionados paraísos de ficción, que desarman la mente como una droga y ocupan el cuerpo social como un alienígena indestructible, que impide abrir la última de las salidas a la incertidumbre. Pero ahí el proyecto no hace sino seguir las pautas de la biogenética, porque las clonaciones y las manipulaciones de la razón biológica hasta ahora conocidas se han quedado cortas para la investigación y el alcance de los descubrimientos que se avecinan o están ya en puertas.

De alguna manera, las islas donde se produce la creación siempre han estado ligadas a los

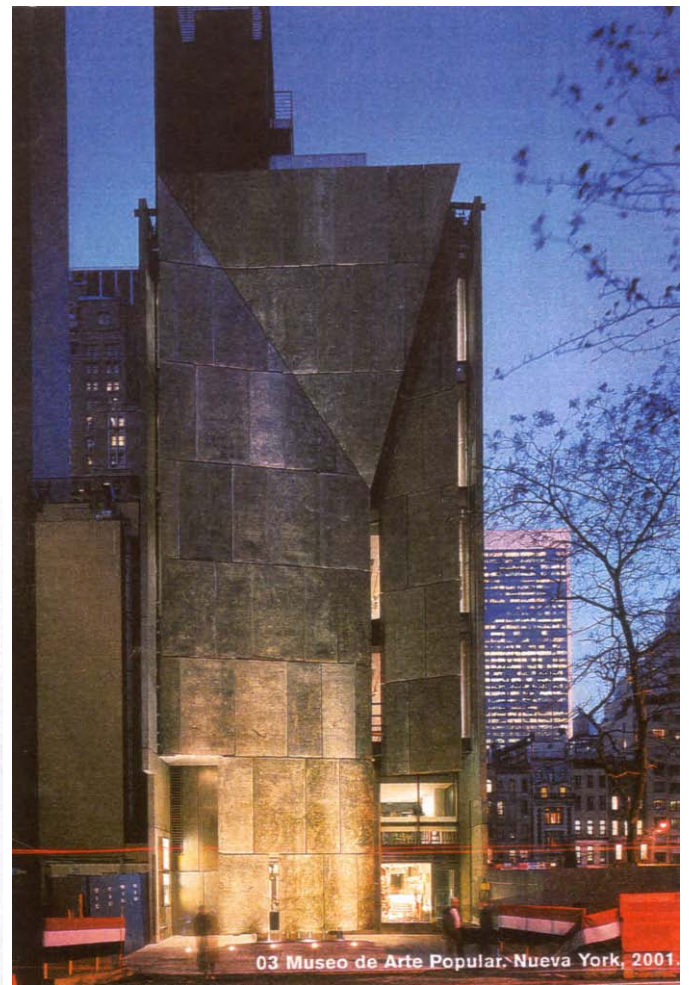


Fig. 31. Proyectos varios en EPS.

paraísos o las cárceles, la salud o la cuarentena. Ese comportamiento de la arquitectura como alucinación es un descubrimiento reciente. Antes las drogas eran islas curativas, ahora son guardadas elusivas, irresponsables, maniqueas, amorfas.

La droga de la imagen en arquitectura suplanta a la ficción y nos sugiere escapar de la realidad que hay que transformar si queremos sobrevivir a las manifestaciones narcóticas de los paraísos perdidos. Las formas delirantes, o la *metamorfosis de la patata* - en palabras de Oriol Bohigas sobre la Mostra de Arquitectura de Venecia - pueden o no ser parte de una investigación sutil o banal. Elucidar entre aquellas fantasías que alimentan las aspiraciones a una realidad mejor, explicando la existente, o dejarse mecer por las excavadoras que aplanan los vertederos de la sinrazón no solo es cosa de cada uno. Los arquitectos somos los primeros que no deberíamos dejarnos contagiar por el despilfarro banal de la forma.

Nada puede llegar a resultar tan aburrido como contraponer la emoción a la inteligencia, separándolas de la experiencia del aprendizaje. El proyecto contemporáneo de arquitectura se produce en términos de una feroz competencia y concurrencia por aprender. De propuestas y de respuestas. Admitir el conformismo como conocimiento de nuevas pautas significa aceptar acríticamente el desconocimiento de las fuertes tendencias culturales que equiparan sin más el capitalismo neoliberal con lo creativo, es decir, el marco de la publicidad con el de la búsqueda de belleza. El desconocimiento lleva a formas imaginadas para satisfacer anhelos mercantiles, barnices maquilladores de la especulación y formas exclusivamente inventadas para el lucro, lo que constituye una manera bastante suicida de pesimismo narcisista que no tenemos por qué poner en el equipaje del siglo.

Por un lado, los ejemplos de una nueva opulencia de formas, casi de un despilfarro barroco a veces revestido de la concisión manierista o del lenguaje abstracto, pero siempre enfático o retórico, buscan la complicidad de la arquitectura digital con el paisaje reconstruido, inventado o simplemente, escenográfico, o pintoresco: “Disney-land” o “Carlos de Inglaterra-land”, son infografías de vida digital, que compiten con las ciudades marca, o las arquitecturas emblema. O las urbanizaciones como marcas comerciales. Ante tantas apelaciones a la conexión con la vida, cabe preguntarse hasta donde llega la simulación de la vida y de la muerte. La pregunta ante los escenarios espaciales de la ciudad publicitada es si la vida virtual constituye para la persona contemporánea el espacio de construcción de un espacio curricular inventado, como en “El show de Truman” o trágico, como en “La muerte en directo”. Dos películas avasalladoras en un plazo de quince años y que, por razones diferentes, tratan del retrato agónico de la individualidad tergiversada para consumo mediático. La arquitectura hoy intenta acoplarse - a través de herramientas del pasado - a esa individualidad indiferente al espacio y al tiempo que, sin embargo, pugna por construir un topos, dimensional y tipológico propio, del que emerge un nómada perseguido y dirigido por los medios de comunicación.¹³⁰

130. Ver el film “El show de Truman” de Peter Weir

Conclusiones sobre las historias y la crítica.

En los “días grises” que vive la crítica, - la noción de “días grises que vive la crítica y las argumentaciones sobre la distancia correcta de la mirada está tomada de Peter Sloterdijk - el estancamiento de la teoría es una de las razones de esa parcial autonomía de la arquitectura. Se podría denominar autonomía o *semiautonomía contradictoria* se evidencia cómo conviven las nuevas aproximaciones desde otras sensibilidades, pero también ha de volverse a la diferencia entre las leyes físicas y la abstracción metafísica que conviven en la materia prima de la arquitectura contemporánea.

En la edición compilatoria de Hays ya no hay una mirada historicista o unívoca de la crítica, sino que están representadas muchas de las experiencias textuales así entendidas como enlaces, empezando por las teorías de la emoción y del conocimiento sensible, del deseo y la experiencia y hasta del género como herramienta de análisis y perspectiva. Las categorías de esa teorización de la semiautonomía de la arquitectura podrían antojarse demasiado simples si

no fuera porque incluyen los materiales complementarios e irracionales de la razón, reivindicando la experiencia de la arquitectura como un recipiente en el que no se pueden atribuir a las condiciones o atributos morfológicos una formulación determinada sin verlas tergiversadas finalmente por las condiciones y atributos tectónicos que constituyen lo que venimos denominando la textura de la corteza del objeto arquitectónico.

En los textos analizados por Hays, signo, significado y lenguaje suelen pertenecer a categorías de conocimiento ineludibles pero ya no universales y la teoría relevante parece ser solo aquella que no desconoce los “*defaults*” o los saltos que se producen entre el discurso teórico y el práctico. Esos saltos, que son parte de esa incoherencia ahistórica de la arquitectura, alimentan la discontinuidad que se produce entre el discurso de la práctica o la responsabilidad social y el resultado estético de las propuestas formales, que acaban siendo las que conforman la historia real y no la teoría o la crítica que transforma la arquitectura de cada momento. En cambio, los saltos historiográficos son mucho más potentes en lo que deben a la falta de proximidad o de la *distancia correcta*, de Sloterdijk que es una forma de entender este mundo en constante aceleración,... y manifiestan ese desfase de contexto sociohistórico que venimos denunciando desde el principio. Téngase en cuenta que no estamos tratando del *desfase cronológico* de Banham, sino de una cadena de saltos de distintas proporciones

Entre otros muchos argumentos hemos constatado el desfase histórico y crítico de los últimos treinta años. Hemos comprobado cómo los tres principios fundamentales de la arquitectura moderna “las razones sociales, los intereses técnicos y el impulso artístico, es decir, la condición social, técnica y estética, la primera jerárquicamente por encima de las otras”, que podrían “aplicarse a cualquier solución, a cualquier escala” son insostenibles, entre otras cosas porque el arquitecto contemporáneo tiene una posición intelectual diferente, que acumula formas de conocimiento distintas, en el pensamiento y en la acción, así como en la técnica constructiva.

En lugar de mantener la creencia en la continuidad de un progreso imparable que convierte a la arquitectura en punta de lanza de una recuperación social de objetivos políticos, se defiende probablemente, un abanico de estrategias, responsabilidades y compromisos que no pretenden suplantarse el nuevo orden mundial capitalista, sino ofrecer mejores formas de habitabilidad y arquitectura desde nuevos supuestos, sin incluirse en *corriente principal* alguna. El “poder de abstracción” que ensambla lo que se denomina tradición moderna ha perdido posiciones esenciales, a pesar de los recurrentes empeños por volver a formalizar identidades a través de listas de perplejidades no resueltas como las de Frampton, que no sigue la estela realista de Loos descubierta por Banham: “Sin la guía del arquitecto, [el maestro de obras solo sabía construir casas: en el estilo de su época]”. Sin la guía del arquitecto, los pueblos solo sabrían seguir la tradición local: en el estilo de su país, de su región...

Nociones como “regionalismo crítico” y “cultura mundial”, “resistencias del lugar” y “formas culturales” del debate “naturaleza y artificio” han sido completamente superadas. Lo mismo ha ocurrido con formas de ver la topografía, el contexto, el clima, la luz y la forma tectónica; así como las incidencias que se comentaron al principio sobre lo visual (la fotogenia y la fotografía) y lo táctil. Claramente alejados de la influencia de Heidegger, pero recurriendo a su filosofía periódicamente, nos encontramos en una encrucijada múltiple, que es denunciada por todos, historiadores, críticos y arquitectos con vocación teórica e inquietud proyectual contemporánea.

Un nuevo cuadro de preocupaciones y responsabilidades da lugar a un nuevo conjunto de estrategias y permite concluir que el esquema sistémico de la indeterminación es el modelo actual, - si así se le puede llamar -. Un modelo que ha acabado con muchos de los binomios que se construyeron analíticamente en el siglo pasado: Forma-función, menos-más, acción-reacción, todo-parte, frente a ensayo-error, gravedad-ingravedez, masa-liviano, materia-tectónica, palabra-sistema, logos-estructura, rizoma-meseta, lineal-plano. Dicotomías, antinomias, contradicciones, logocentrismo, metáforas y paradigmas que han concluido con

muchos de los axiomas y han aflorado nuevas realidades, como repetición-clonación, o “más de lo mismo”, “más de lo mínimo” y “enormidad como escala genérica”, “más es más”, “forma sigue a invención”, “patrones de parámetros”, “pautas de experimentación”, “ensayo y error”, “repetición como diferencia” y “sistemas de aproximación”... que iremos estudiando en ejemplos prácticos.

Ante este escenario, en el que se rompen los inventarios guardados como normas sagradas, desaparecen certezas en los catálogos, asimetrías, y disonancias, aquello de la tridimensionalidad antitética de la perspectiva, las sintaxis de la descomposición cuatridimensional: La modulación interesada de los elementos coyunturales de construcción o morfología: Las vulgarizaciones estilísticas de las estructuras en voladizo, caparazones y membranas. Los prejuicios sobre temporalidad del espacio; reintegración edificio-ciudad-territorio y los neologismos. Los primeros atisbos de un maquinismo superado. Los estilos como plasmación de los elementos arquitectónicos.

Tampoco los cinco cínicos-teoremas y los manifiestos de Rem Koolhaas sirven de guía. Sin embargo contribuyen a una ansiedad por proclamar otros invariantes, ensamblar otros catálogos y dibujar otras escalas en forma de nueva lectura. Quieren contribuir a crear su lenguaje y su canon personalizado y propio. A veces Koolhaas parece disfrazarse de un perfil *innovador y consagrador de liturgias* al mismo tiempo. Y ello, pese a que hemos visto que la debilidad fatal de los manifiestos es su inherente falta de evidencia y cohesión más allá del autor en singular, porque tiene que realizar su inequívoco y personalizado conjuro. Y el lenguaje de chamanes, que veremos a continuación en la explicación de los textos a través de los proyectos, como se explica en el Capítulo III.

La indecisión en los tanteos ha sido repasada a través de textos elocuentes, como lo demuestra el pensamiento idealista de Ungers, en el que procura un vuelta a los temas de revisión de los clásicos, guiado por una metafísica conservadora. Asuntos que viene a reflejar los enunciados de las vías de reflexión: el tema de la transformación o la morfología de la *gestalt*, del ensamblaje o la coincidencia de contrarios, de la incorporación de la 'muñeca dentro de la muñeca' o la 'caja dentro de la caja', o el tema de la asimilación o la adaptación al 'genio del lugar' tan desfasado como el espíritu de los tiempos, el tema de la imaginación, o del 'mundo como idea', que parece una reminiscencia hegeliana.

Hemos transitado hasta por la sorpresa de esa acuciante necesidad metafísica de S. Holl: "Arquitectura y lugar deberían tener una conexión experiencial, un enlace metafísico, un enlace poético[...] Una arquitectura de la material y el tacto apunta a 'poéticas de la revelación' (Martin Heidegger), ...". Por eso es el momento de precisar nuestra propia reflexión extrayendo una aproximación a las conclusiones, previa al estudio de obras y proyectos concretos, mediante la experimentación y el estudio de la experimentación como paradigma de partida.

Objeto y contexto, como texto en la reflexión fragmentaria. La teoría y el proyecto.

“En lo que toca a la llamada teoría, urge decir en primer lugar que nada tiene en común con lo que solíamos conocer bajo esta rúbrica”...“La actual teoría es una amalgama de postestructuralismo francés y 'corrección política anglosajona', cocinada en algunas universidades y museos norteamericanos, y difundida capilarmente entre muchos jóvenes arquitectos y críticos de ambos lados del Atlántico”.¹³¹

131. FERNÁNDEZ GALLANO, Luis. “Discurso contra el arte”, ante la Real Academia de Doctores. (Madrid 1997)

Aparte de ese tono contradictorio que utiliza Fernández-Galiano, es que no hay posibilidad de *una teoría tradicionalmente asumible* como tal, o como ideología. En primer lugar por la falta de fe en la norma. En segundo lugar, por la aplicación indiscriminada de teoría a cada proyecto o visión personal, cuando habría que hacer un profundo tamizado de lo que son investigaciones sobre *códigos transcodificables* y las que no son. En tercer lugar, porque se presentan como

explicaciones profundas muchas banalidades a la moda vestidas de trascendencia. Por último, porque existe un miedo no declarado a quedarse sin herramientas interpretativas o una ferviente disposición a acudir a las más fáciles, para esconder la falta de comprensión generalizada de los nuevos fenómenos.

Objeto y contexto representan - como el diálogo de conceptos *natural-artificial* - la ambivalencia de la reflexión fragmentaria en el *desfase de saltos* que veíamos antes, hablando de Sloterdijk. El conjunto de contradicciones acerca de la naturaleza y el artificio lleva camino de convertirse en un discurso único del artificio como recurso ante un espacio en construcción y lleno de límites. Un discurso metafórico de la destrucción y los límites del planeta. Lejos de las historias y las teorías codificadas y unitarias, la reflexión sobre la ciudad discurre en paralelo con la búsqueda de explicaciones parciales a la arquitectura en relación con los hechos urbanos, normalmente sobrevenidas de la manipulación de cuestiones que acaban retorcidas como instrumentos de un permanente estado de fluidez entre nociones opuestas.

En ese sentido, el lugar, tan presionado, construido, creado o recreado, vituperado, transformado o hendido, es todavía un referente físico y ético de primera magnitud para muchos arquitectos, se diga lo que se diga del “jodido contexto” (“fucking context” definido por Koolhaas), pero un referente distinto, tratado de otra manera, investido de otro papel, reflejado en otras condiciones. Defender el lugar de una manera contemporánea es difícil, porque de su centralidad primigenia y esencial ha pasado a convertirse en atributo de un desfase de saltos. Por lo tanto, se ha convertido en punto de partida diferente al que entronca con las tradiciones de modelación del sitio y de la búsqueda de claves en la naturaleza. Una nueva visión de ese papel de atributo de desfases está basada en la óptica de protección del medio ambiente y de la incorporación de límites, ya que por muchas nuevas aportaciones válidas que se hagan al concepto del lugar tradicional, este se ha convertido en un lugar como parte de propiedades o atributos, como parte de un conjunto de ecosistemas vivos. Y su *función biológica* tiene componentes de transferencia entre límites, objetos y contextos que trascienden la materia de la arquitectura.

El contexto así considerado como extensión del lugar es una aproximación extensiva al problema del ambiente, a veces determinante como factor y a veces no; pero el contexto llama directamente a la palabra ecosistema y, en consecuencia, a algún tipo de sistema entendido como paradigma, ya sea de pensamiento, de proyecto, o de forma, hasta para defender su manipulación o desaparición. [Entendemos aquí, como a lo largo de toda la tesis, el término *paradigma* de una manera libre, en la línea en que lo hace para la lingüística el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE): “Ejemplo o ejemplar. 2. *Ling.* Cada uno de los esquemas formales a que se ajustan las palabras nominales y verbales para sus respectivas flexiones. 3. *Ling.* Conjunto virtual de elementos de una misma clase gramatical, que pueden aparecer en un mismo contexto]. Porque los esquemas formales se tratan en el lenguaje arquitectónico como conjuntos virtuales de elementos de una misma clase que pueden aparecer en un mismo contexto, aunque este contexto general sea de *desfases de saltos*.

Así corroboramos la idea expuesta al principio de que los cambios paradigmáticos basados en la transferencia entre dos o más códigos preexistentes son la base para la teoría fragmentaria y para la construcción de la teoría en general (Fredric Jameson). Y así, como sostiene Hays, el término “*transcodificación*” entendido como “la invención de un conjunto de términos, la elección estratégica de un código particular o un lenguaje, tal como la misma terminología puede usarse para analizar y articular dos tipos bastante distintos de objetos producidos o códigos, - o 'textos' como él los llama -, lo que constituye dos muy diferentes niveles de realidad estructural”. Este es el punto en que *realidad estructural* se define en términos de enlace activo o dinámico.

O también el momento en que se hace realidad que “el discurso teórico está producido por la puesta en equivalencia activa de dos códigos preexistentes, lo cual de este modo, en un particular intercambio de iones, llega a ser uno nuevo. Lo que debe entenderse es que el nuevo

código (o metacódigo) no puede considerarse de ninguna manera una síntesis mecánica o determinada entre el par previo... Es bastante más una cuestión de enlace articulado de retículas o conjuntos virtuales entre dos agrupaciones de términos “de tal modo que cada cual expresa e incluso *interpreta* al otro”. Así marxismo, semiótica, psicoanálisis o rizoma han servido para abrir el pensamiento de la arquitectura a otros códigos y a re-escribirlos en el propio dialecto arquitectónico y se han constituido en teoría los *desfases de saltos* producidos por la inducción mutua de parejas de paradigmas de la perplejidad.

También debe recordarse ahora, que el argumento por el que Hays acude a Luckás y Adorno para reencontrar el término reificación “*verdinglichung*” como término extremo de maximización de la teoría crítica entera, en la que además advierte que la simple distinción entre estructuralismo y postestructuralismo no se puede ya sostener fácilmente. La función mediadora de la teoría de la arquitectura conecta diferentes realidades cambiantes y constantemente transformadas, y no un mundo utópico idealizado que es exactamente lo que no representa la arquitectura, cuyos objetivos y realidades constituyen un mundo insatisfactorio e incompleto, como por otro lado bien explica Hays.

El mundo fragmentario se ha intentado leer como totalidad a pesar de que la teoría debería ser una manera de rearticular realidades diferentes y ponerlas en contacto con la vida. El método es válido, sea utilizando pares de sistemas o códigos, sea explicitando la autonomía parcial de la arquitectura, que Hays defiende como semi-autonomía.

Estamos de acuerdo en esa *semiautonomía*, porque la *transcodificación* o la *reificación* son enlaces posibles desde un conocimiento parcial que, - y aquí entra la *tectonicidad* arquitectónica, entendida como construcción y lenguaje y como *construcción del lenguaje* de la arquitectura -, cualitativamente distinto de los demás, porque enlaza las condiciones o atributos del objeto con el contexto y de ahí extrae la posibilidad del “texto” entendido como enlace. La autonomía total de la arquitectura es impensable, pero cierta autonomía de la arquitectura es un claro referente de la *cosificación*, *objetualización* o *textualización* de los procesos constructivos; en suma, del discurso, que hemos querido demostrar a lo largo de la argumentación sostenida sobre la historia, la crítica y la teoría

Y esta recapitulación de asuntos teóricos que tienen que ver con la selección de materiales intelectuales del proyecto vale igualmente para construir redes artificiales de unas formas de mirar con otras. Convertir la red de la teoría en un conjunto de lugares interconectados significa trabajar los proyectos innovando en las condiciones de proyecto un paradigma trabado a otros, enredado o enlazado con otros.

Concretamente, en los espacios urbanos, significa partir de que las ciudades tienen que regenerarse con proyectos colectivos o redes de ellos, elaborados bajo distintos paradigmas y contextos, *transcodificables*, porque lo que se haga en red ayudará a una mayoría de diversidades mucho más potente y enriquecedora que si se busca la mera competición bajo los perfiles socio-económicos que sean.

Esta capacidad mediadora de interponernos con el proyecto frente al *lugar como atributo* y plantearle interrogantes que no pueda contestar, pone en evidencia la idealización de los enunciados de Ungers que, a nuestro juicio, claman ambiguamente contra la arquitectura contemporánea, porque utilizan parte de sus claves en lugar de trabajar a favor de la invención *de las interrogantes de cada proyecto de atributo del lugar*. Hasta cuando se pierde la perspectiva del contexto, se le pueden asignar al lugar condiciones tectónicas o ambientales nuevas, o no visibles a primera vista como atributos nuevos; la mirada se vuelve opaca, en cambio, para el observador que vaya solamente armado con la tramoya ideológica del Movimiento Moderno. La indiferencia del proyecto frente al lugar sirve de coartada en otros casos, indiferencia el mundo, el espacio se comprime, se aplana, se vuelve genérico. Los ejemplos de Berlín y Barcelona son el resultado de esfuerzos políticos por mostrar, mediante una férrea voluntad planificadora y arquitectónica un conjunto de diversidades fragmentarias de objetos

relacionados por su capacidad de hacer preguntas en relación con sus propuestas de ejemplos y modelos para un lugar concreto y atributos ocultos o visibles. En contra del pesimismo, esos ejemplos han construido ciudad desde el urbanismo también.

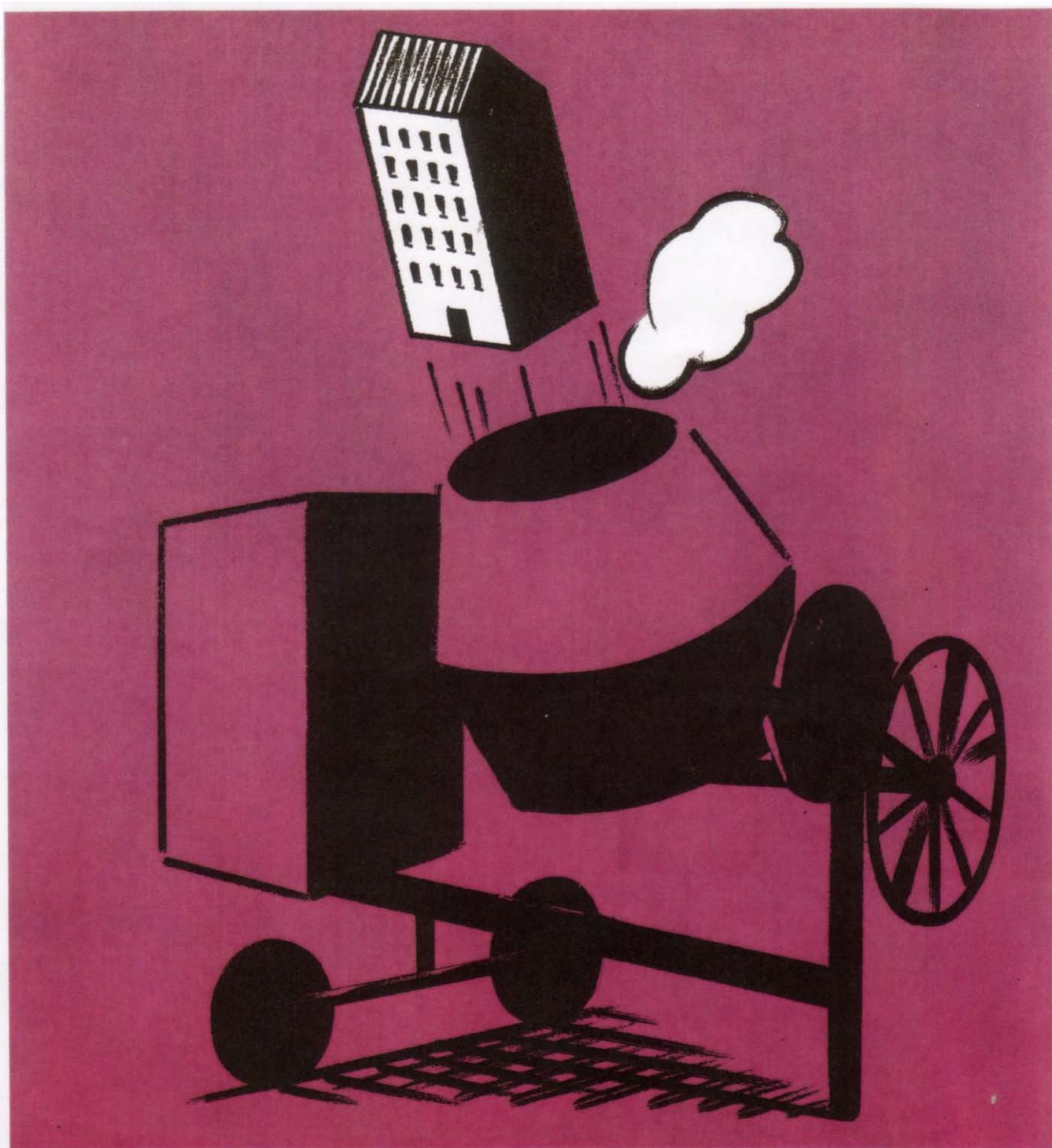
La construcción del espacio de la *supermodernidad*, como algunos han denominado la etapa de superación de la crisis de los epígonos del Movimiento Moderno, no es la clausura de la metáfora termodinámica o, al menos no es un período *terminado*, según se nos ha hecho creer desde la filosofía post estructuralista. Se trata de un proceso que tiene que ver con la creación de unos pares basados en desfases de saltos irresueltos por la modernidad: Los saltos de la discontinuidad y el colapso de la razón.

Estamos en un largo proceso de transición y aparecen numerosas posiciones intelectuales en la teoría que son meras imposturas como han demostrado Sokal y Bricmont. El fin de la turbulencia de la que hablaba Enzensberger todavía no se vislumbra, pero sí son flagrantes la aparición de nuevos restos y equilibrios inestables que reproducen la ilusión del estado hiperestático en planos que se mueven y cambian de posición relativa a cada momento. De existir, la supermodernidad sería ya una versión demasiado desfigurada de la tradición canónica, por lo que no respondería a los mismos patrones críticos. La pérdida del canon ha producido nuevos invariantes, tendencias y valores. Los elementos críticos del canon del siglo XXI, - vamos a demostrarlo - , no están en la teoría, sino en el proceso de proyecto. La evolución de los autores contemporáneos busca más el objeto que el contexto.

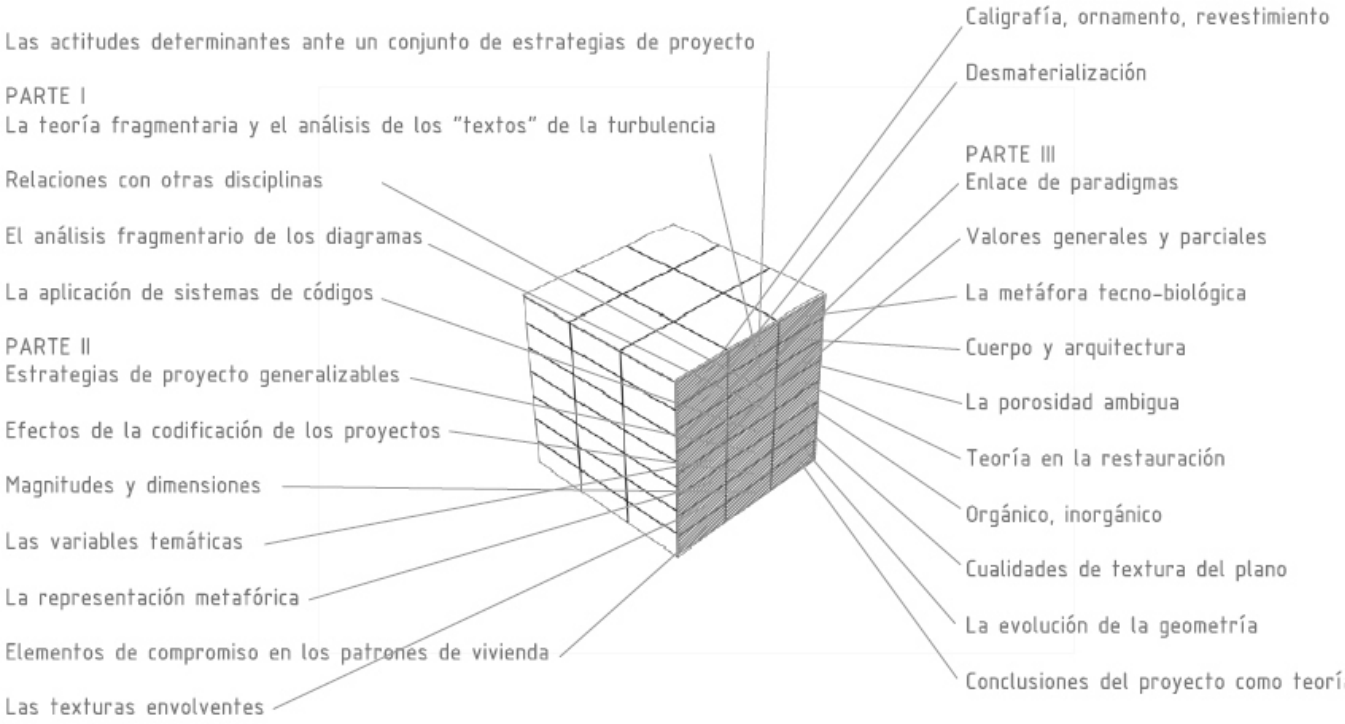
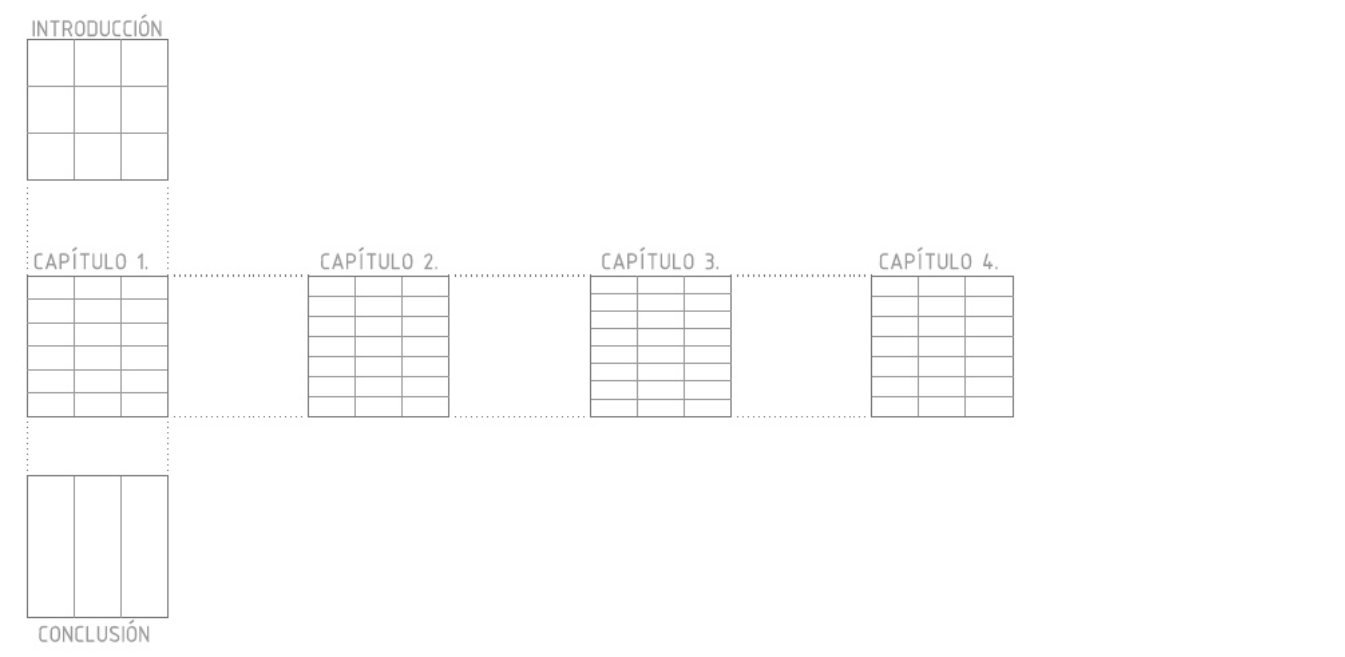
Frente a los dilemas generados por la falta de una materia de conocimiento adecuada a las crisis de las nociones consolidadas a lo largo del siglo veinte, en el preámbulo del veintiuno, se ha optado por encerrar el proyecto con herramientas de innovación propias, sin códigos externos. La evolución del proyecto contemporáneo de arquitectura es así, - en ausencia de historia objetivada y crítica contemporánea -, la garantía del proceso de creación de estrategias reflejadas desde el universo fragmentario de la investigación de los puntos de perplejidad.

Acercarse a una teoría sobre el proyecto de la textura como teoría en sí misma es el objetivo del Capítulo III, en el que se intenta demostrar y establecer la confusión que reina en torno a valores y a nuevos paradigmas y cómo se relacionan con posturas clásicas de la arquitectura, haciendo referencia a los cambios desde finales de los noventa del siglo XX, enlazando las formas de ver de ese período con las formas de pensar -aún no nacidas del todo- de la experiencia reciente.

En los Capítulos siguientes vamos a trabajar sobre la materia del “texto” entendido como confluencia de paradigmas entre el objeto producido y el texto que lo soporta como conjunto virtual de nociones sistémicas o de articulaciones de ambigüedad, en el sentido en que las hemos definido anteriormente como enlaces hacia una serie de contextos. En el sentido del texto como anticipación de incertidumbres y perplejidades. Concretaremos los ejemplos significativos de esa disociación de teoría y práctica a través de grupos de obras construidas y de la construcción de teoría en el proyecto, siguiendo la evolución de éste como un fragmento autónomo de conocimiento y experiencia. Se supone que este es un campo todavía no explorado desde las nuevas encrucijadas en las que se desenvuelve el pensamiento crítico. Esta actitud nos permitirá acercarnos a una nueva formulación actualizada de la teoría de la historia y de la crítica de arquitectura, desde la contemporaneidad.



La urbanización



Capítulo III. El proyecto de la textura como teoría

Introducción. Las actitudes ante un conjunto de estrategias de proyecto.

A través de las páginas anteriores hemos sostenido el argumento de que la historia y la teoría contemporáneas deben establecerse conforme a nuevos criterios y hemos avanzado que la teoría surge del proyecto y el proyecto contemporáneo parte de un posicionamiento acerca de la noción de textura que venimos explorando. El título que encabeza este Capítulo III ilustra - en síntesis - el itinerario que vamos a seguir a partir de ahora, a través de la convicción de que el hilo argumental es el elemento determinante de la actitud ante el proyecto y la concepción del proyecto contemporáneo como resultado de la combinación de varios pares de códigos que estructuran la realidad y que se eligen previamente. La actitud ante el proyecto está influida por una serie de estrategias formales y materiales que trascienden la geometría y la construcción del proyecto “moderno” del siglo XX.

Los nuevos paradigmas confluyen hacia un nuevo tratamiento de la materia que superan sus condicionantes básicos, alterando sus determinaciones y manipulando su percepción. El proyecto es el campo de experimentación de los discursos teóricos que transgreden los límites canónicos mediante multitud de recursos que alteran la experiencia visual y táctil de la arquitectura. Este campo de invención tiene amplios horizontes en la técnica y el lenguaje. En este Capítulo estudiaremos los códigos, variables, metáforas, paradigmas y elementos que condicionan el discurso teórico. En el Capítulo IV estudiaremos los atributos y constantes arquitectónicas del proyecto.

Al final del Capítulo II remarcábamos la idea de que los cambios paradigmáticos (de ejemplos o modelos codificables) basados en la transferencia entre (dos o más) códigos preexistentes (que establece a priori su autor, o toma de otros), - siguiendo a Fredric Jameson -, son la base para la teoría fragmentaria y para la construcción de la teoría en general. Lo que hacemos en este Capítulo III es rastrear las actitudes de proyecto y las series de proyectos que manejan un mecanismo semejante para fundamentar discursos teóricos.

Seguimos a M. Hays para demostrar que “el discurso teórico está producido por la puesta en equivalencia activa de dos códigos preexistentes, lo cual de este modo, en un particular intercambio de iones, llega a ser uno nuevo. Lo que debe entenderse es que el nuevo código (o metacódigo) no puede considerarse de ninguna manera una síntesis mecánica o determinada entre el par previo...”. Y que ese discurso teórico se encuentra en la elección y puesta en común de códigos que intervienen en la definición del proyecto, primero a través de la textura y luego a través de otros atributos. El proyecto contemporáneo se ha convertido en una incipiente fábrica de teoría arquitectónica que se abre camino mediante el sistema de enlazar paradigmas en combinaciones de pares como combinaciones de enlace articulado de retículas o conjuntos virtuales entre dos agrupaciones de paradigmas “de tal modo que cada cual expresa e incluso *interpreta* al otro”. La innovación en las condiciones de proyecto se hace de tal manera que un paradigma va trabado a otros, enredado o enlazado con otros.

De esta manera, a través del proyecto contemporáneo de arquitectura y sus iconos más representativos, - que suelen ser edificios de gran repercusión social y cultural -, la función mediadora de la teoría de la arquitectura conecta diferentes realidades cambiantes y constantemente transformadas por la vida y por la experiencia, no por la abstracción *esencial*. De esta manera, el “texto” viene a ser entendido como enlace de objetos y contextos arquitectónicos, que fluctúan entre sí. Pero el objeto y el contexto son a su vez grupos de paradigmas establecidos por el arquitecto y no se toman en su acepción tradicional, sino como elementos de atribución que la arquitectura utiliza para *reificar* el proyecto contemporáneo.

Como la autonomía completa de la arquitectura no tiene fundamento ya sólo, *cierta autonomía* de la arquitectura aparece como el referente de los procesos constructivos del discurso, de la forma y de la obra. El lugar, por ejemplo, no es la esencia, sino el atributo del proyecto que el arquitecto maneja como elemento de lenguaje arquitectónico, manipulándolo hasta cambiar su condición desde sustantivo a calificativo, - de forma que los elementos sustantivos aparecen entrelazados por otras jerarquías.

Esas jerarquías afectan a la selección de materiales intelectuales del proyecto entendidos como paradigmas parciales que se asocian para establecer códigos paramétricos desde la experimentación de formas, geometrías, materiales, etc. Así, en tanto que elecciones posibles, consideramos que el arquitecto - con su actitud ante el proyecto - se pone en disposición de adoptar uno o varios paradigmas, entendidos como modelos, que abarcan como “texto” un conjunto virtual de elementos de un mismo lenguaje, que pueden aparecer en un mismo contexto. Ese contexto puede ir desde el modelo único, o desde la sostenibilidad a la naturaleza orgánica; desde la metáfora biotecnológica al cuerpo como referencia simbólica; de la adscripción a una formulación tecnológica a la tradicional o artesanal, del movimiento a la estática, de la liviandad a la gravedad, de la masa y la presencia a la desaparición o disolución metafísica. Desde el metabolismo puede llegar a la construcción *matemática* y desde el campo de experimentación del material al de la exploración de patrones de piel o estructura con el relacionados, es decir, desde la misma materia.

Los códigos paramétricos son, en consecuencia, elementos que corresponden a elecciones cuantitativas o cualitativas que afirman o contradicen, mediante sus variables propias, al paradigma principal o paradigmas parciales utilizados en origen y construyen una formulación tectónica del proyecto entendido como “texto”. Por ejemplo, cuando se adopta una decisión espacial en forma de envolventes y volúmenes, de cerramientos y texturas materiales, de ingravidez y flujos.

Esta actitud, o posición estratégica vale igualmente para construir redes artificiales o geometrías, que vinculan unas formas de mirar. Convertir la red de la teoría en un conjunto de “textos” (síntesis de objetos y contextos diferentes) interconectados o entrelazados, significa trabajar los proyectos en elementos de invención o precisión, para comprobar cuales alcanzan a ser sus códigos de textura, entendida esta como estructura seminal de los mismos, (que agrupa los pares de elementos codificables conjugados en cada caso). Sin perder la autonomía de la arquitectura y sus partes, a la que nos referíamos al principio.

La estrategia contemporánea que hemos verificado consiste en pensar el proyecto como un todo que se define primero en la envolvente estructural más íntima del edificio y que, desde este origen, alimenta todas las decisiones de proyecto y ordena o compagina las formas, materiales y tecnologías que intervienen en su ejecución como “texto” o narración. La gran exclusión de la metafísica, - como hemos visto -, consiste en posicionarse desde la materia como atributo. Desde ahí identificar el contexto *interparadigmático* del que ha surgido, o inventarlo, también en función de las *transcodificaciones* que busque el proyecto.

Para explicar el cambio teórico que se ha producido desde el estudio de la evolución del proyecto del Movimiento Moderno al contemporáneo hace falta recurrir a los proyectos

concretos porque marcan las pautas del cambio de la certeza a la incertidumbre, primero en su ensayo teórico y luego en su historia objetivable. Conviene advertir que tampoco la selección de los proyectos puede ser unánime, pues si bien unos son completamente identificables como hitos, otros forman parte de las tendencias que se apuntan sin que necesariamente deban tomarse como los más representativos, lo cual tiene la ventaja de hacer más plural el fenómeno que se describe. Por esta razón, en el presente Capítulo III se alternan los análisis de textos teóricos con las incursiones sobre series de proyectos que inyectan teoría sobre su estrategia de proyecto y permiten comprobar la evolución de los puntos de partida teóricos en algunos discursos arquitectónicos proyectuales hasta llegar a convertirse en obras.

Buscando esos puntos de partida teórica se sigue un método que recuerda el análisis matricial, mediante una disposición de referencias cruzadas que conjuga variaciones de nueve elementos: Descripción, análisis, epifenómenos, posiciones, teoría, paradigmas, series de casos, contenidos y pautas y, por último, síntesis.

En definitiva, en los sucesivos apartados de este Capítulo se trata de mostrar preguntas y respuestas a los modos de mirar, múltiples y diversos del siglo XXI. Tras el análisis de los *temas* y las relaciones de *opuestos en conflicto*, que hemos venido discutiendo en páginas anteriores, se va a analizar ahora cómo estos 'pares de opuestos' han ido configurando un nuevo sistema de paradigmas y valores que afrontan la creación de un sistema teórico propio. Al final, se intenta demostrar que, - *en la práctica y la evolución real de los proyectos* - la textura concebida en un sentido distinto al tradicional aparece como fuente de la nueva teoría. En la conclusión, demostraremos que, en que la textura se manifiesta de forma constante en todos los casos analizados como variable principal; que aunque sea sin un carácter universal y totalizador en los proyectos contemporáneos, todo gira alrededor de los problemas de la *corteza* del proyecto, la textura, concebida como estructura integral. Porque esta corteza es la que señala de forma determinante la orientación hacia la consistencia de las envolventes, que es, como se verá, la base de una nueva estrategia ampliamente generalizada a la hora de afrontar los retos del proyecto contemporáneo.

El objeto arquitectónico así entendido en su sentido más amplio -, y no la totalidad, es el que demanda su sitio en la construcción teórica. Son las coherencias internas entre los paradigmas de partida las que determinan las posiciones del objeto en relación con la realidad fragmentaria y su análisis mediante los códigos paramétricos y las variables autónomas que el arquitecto elige para expresarlos.

En consecuencia con este punto de vista, la consideración de la *movilidad de la arquitectura como objeto* y de la *aceleración de su tiempo interno* es consecuencia de una presión del entorno que limita el territorio no explorable y crea la ilusión de la accesibilidad inmediata. Esa sugestión induce a la arquitectura (y al espectador) a perder la quietud - hasta ahora intrínseca - del espacio arquitectónico (y la quietud del espectador como explorador de éste), atributos tenidos hasta ahora como esenciales. Esa doble seducción alimenta un imaginario de zozobra en el que la arquitectura se hace cómplice del sujeto que la percibe, transmitiéndole la sensación de que se mueve, o se funde-, con él. Sólo considerando la arquitectura acelerada o "comprimida" se puede comprender la facilidad de acceso acelerado a cualquier sitio, a cualquier contexto. Por eso, el contexto se vuelve un concepto crítico y criticado en el fin de los noventa.

El objeto *cosificado*, aislado, reducido a un proceso de individualización resultante de ese cruce de elementos de estrategia y de recursos materiales es luego el protagonista principal. Fachadas y cerramientos envuelven arquitecturas cambiantes mediante artificios de luz, de piel o, en conjunto, de textura (a la manera integral que venimos definiendo), y que transfieren una apariencia dinámica o transfigurada, a través de atributos como el paso del tiempo, los climas o los materiales, crean la ilusión de autonomía. Incluso esos atributos parecen hacer transportables el *contexto* o el *lugar*, pues son ellos, - como elementos de intermediación -, los que, en definitiva, crean el sitio y condicionan sus circunstancias intelectuales. Hoy ya no resulta válida aquella sentencia de José M^a García de Paredes dirigida a los religiosos de la obra

de la Iglesia de Stella Maris en Málaga, en el sentido de que “no se puede cambiar de fachada como de chaqueta”, porque lo que buscan las envolventes es el cambio permanente, más aún, el intercambio. Y el proyecto investiga el cambio como elemento de potenciales dinámicos que trascienden los patrones para convertirse en elementos con vida propia. La forma sigue a la invención del parámetro experimental, y trasciende su patrón geométrico, porque este es un elemento fluido que se investiga simultáneamente a la vez que se acrecienta su ilimitada posición dinámica en el espacio del paisaje y la ciudad.

Los maquillajes de los objetos, *las envolventes, la epidermis y los cambios de piel* se trasladan mediante medios audiovisuales y su imagen se vuelve virtual a miles de kilómetros de distancia, lo que trasciende su función de límite, hasta convertir su vestimenta virtual en algo más material que la realidad verdaderamente construida. Al menos, es así como lo perciben, más allá de los que las recorren o usan normalmente, quienes las *viven* simultáneamente como imágenes o emblemas. La piel se transmuta en el objeto. El objeto que cambia se transmuta en otro que se parece moverse; el *objeto móvil*, en ese aspecto, se convierte en un potente transmisor de información de “textos” y “pieles”, entendidos como teoría para la intermediación con el ambiente.

Capítulo III. Parte I. La teoría fragmentaria y el análisis de los “textos” de la turbulencia

Hemos venido sosteniendo insistentemente que la arquitectura sufre un proceso vertiginoso de transformación. En el estado turbulento de la arquitectura y la aceleración torrencial de mensajes, formas, y materiales, la crítica ha bajado la guardia, dejando de pronunciarse acerca de lo inexplicable con los manuales del Movimiento Moderno, estirados artificiosamente hasta el fin del siglo XXI. Los elementos novedosos, lejos de tratarse como una parte de un discurso fragmentario o un paradigma de incertidumbre, se explican como accidentes fortuitos, o veleidades de autor. Es un fenómeno que se repite ya se trate de torres de telecomunicaciones, como las de Barcelona, de Calatrava o Norman Foster. Los iconos formales de la ciudad olímpica del 92 son fruto de la aceleración por convertir a Barcelona en referente mundial, que se han prolongado en el Fórum 2004. Los experimentos se han cerrado sobre sí mismos, al determinar la vuelta a una ciudad sin teoría, llena de objetos sorprendentes en un alarde de cosificación generalizada que paradójicamente, no alcanza a comprender lo que se considera frívolo, a pesar de que los componentes fortuitos de la arquitectura explican a las claras su certificación de la incertidumbre.

La renuncia de la crítica se produce en la medida que la explicación de ese mundo limitado y vertiginoso genera las formas de la arquitectura casi con la misma espontaneidad y velocidad que los fenómenos naturales, a los que tan bien se acopla la tecnología de los computadores. En general, se produce una abstención forzada, porque la acogida depende del éxito mediático o comercial, - y la crítica estaba comprometida de antemano en el empeño -, bajo las más sutiles formas de publicidad y auto-panegírico, o incluso de autocrítica suave, como en el caso de la pérdida de referentes producida en el Fórum. Aparentemente quizá por eso, todo vale y todo es posible si va en la dirección de la aceleración histórica en el *mundo-pañuelo*.

La frase de Peter Buchanan viene a propósito del momento en que se produce la atomización de la teoría en fragmentos y el caos aparece como explicación contribuyendo a esa incesante búsqueda de valores perdidos que vienen precedidos de un aumento de la entropía y una irreversible metabolización desordenada. “Hoy la arquitectura necesita desesperadamente una nueva orientación teórica. En lugar de estudios esotéricos sobre el pasado, necesitamos una teoría que pueda guiarnos y ayudarnos a hacer una arquitectura verdaderamente satisfactoria en las presentes circunstancias financieras y técnicas: unas circunstancias que pasan por alto casi todas las academias. Alternativamente, necesitamos una teoría que nos reconcilie con el papel cada vez menos asignado a la arquitectura. En este mundo nuevo, inminente, nuestro ambiente real es el medio electrónico y las partes visibles de la arquitectura

132. BUCHANAN, Peter. "Tras la década dorada. El desafío de los noventa". *AC&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*. N°24. "España 1990". Madrid 1990.

constituyen el dominio de decoradores especializados en exteriores o interiores." Buchanan sigue así: "andar por la ciudad, o incluso pasar en el mismo edificio de una oficina o piso al de al lado es como cambiar de canal de televisión: así de discontinuas, irreales y puramente visuales se están volviendo las cosas. O, si encontramos que esto es demasiado desorientador, necesitamos una teoría tan fuertemente persuasiva que cambie los valores fundamentales de la sociedad en su conjunto". En eso ya no estaríamos tan lejos de los valores que quería defender la crítica historiográfica del Movimiento Moderno. Parece difícil esta vuelta al pasado, pero ha de constatar que el medio electrónico se trata como si fuera limpio y reversible y no como un factor igualmente metabólico, aunque más disimulado.¹³²

Aparte de esa relativa dejación para explicar fenómenos incomprensibles, la crítica también ha buscado denodadamente explicaciones universales de nuevo tipo. Desde la teoría del caos, o la orientación al conformismo, la solución a la turbulencia y la dispersión que acrecientan la incertidumbre, provienen de la costumbre inveterada de aplicar subrepticamente al fragmento la teoría del todo y, al mismo tiempo, negar la posibilidad de alcanzar un conocimiento siquiera fragmentario del todo. Las fibras de ese dualismo de contrarios, han sido tan veteadamente explotables como las atirantadas líneas de los estratos geomórficos de una mina y se han expoliado hasta fecha bien reciente, sin dar idea de una posible unión de pliegues y entrelazamientos en órdenes preconcebidos del todo y las partes que, paradójicamente, los más interesantes arquitectos sí han hilado en sus textos de proyecto.

Los científicos han denunciado los abusos de las metáforas basadas sin fundamento en las concomitancias de la exploración arquitectónica con la investigación científica. Esta es una constante que se repite cuando se confunden indiscriminadamente modos de pensar y modos de construir. Cuando la filosofía de la ciencia, y la sociología en ella fundamentada, aplicadas a la arquitectura se han vuelto armatostes excesivamente vacíos de contenido tectónico han producido efectos aún más pintorescos. No hace falta recordar que el orden de la arquitectura, como el de la naturaleza, puede ser todo lo informe que *se pueda* para ser sostenido en función de las condiciones materiales de los esfuerzos y pesos y de los sistemas físicos del suelo y la construcción. Los límites son sustanciales a la arquitectura y la ingeniería, y suelen coincidir con límites ambientales, aunque la pretensión inmanente al proyecto contemporáneo sea transgredirlos, penetrarlos o *transcodificarlos*, o lo que es lo mismo, pervertirlos mezclarlos y difuminarlos siguiendo unas pautas. La fragmentación y el abuso de los análisis del caos y de otros análisis contemporáneos de la *complejidad* analizada desde el punto de vista científico, no deberían constituirse en excusas de la responsabilidad ambiental, que es cada vez más importante en arquitectura. En ese sentido, la teoría fragmentaria y el análisis de la turbulencia deberían ser más responsables con sus deudas hacia la disciplina de la arquitectura y a sus posibles autonomías parciales respecto del paradigma ambiental. El rigor poético, cultural o social de obras del *proyecto contemporáneo* de arquitectura no basta para elaborar tesis filosóficas. Por el contrario, la enajenación de la materia de proyectos contemporáneos se convierte enseguida en paradigma del despilfarro de recursos naturales y se aproxima a esos proyectos cómplices que están plegados a la marea confluyente y connivente con el desasosiego de la forma sin más; una posición que resulta escandalosa, por muy parcial y fragmentario que sea el análisis, ya que se acomoda sin más - al estilo como mero principio.

En otro extremo de análisis, la nueva concepción que otorga a la arquitectura un papel relevante en la turbulencia como un elemento de equilibrio metabólico y un soporte energético de flujos de recursos, induce a considerarla como contenedor de materia, como materia animada. Esa materia tiende a crearse en parte cristalizada o inanimada en estos tiempos de vibración en las ondas de las telecomunicaciones, pero todavía son materiales los lazos, cables, tendidos, sistemas y redes que la sustentan, por mucho que se quiera hacer creer que el espacio plano indefinido e ilimitado del Movimiento Moderno, en su neutra imparcialidad con el territorio de la vanguardia artística, no se confabulaba proféticamente con el tránsito hacia el destino inhóspito por limpio y aséptico del mundo virtual. Las paredes muros y estructuras, no sólo se comprimen en su estrecha delgadez tecnológica, sino que se horadan para facilitar y absorber la compresión de los límites del espacio que las circunda hasta hacerse inaparentes.

Como si las barreras del espacio exterior a la piel arquitectónica fueran la fuerza invisible que las sustenta en su frágil equilibrio antigravitatorio. No obstante, todavía la sociedad de redes y flujos, lo es de fluidos y cables tensados, de envolventes inmateriales sí, pero cosidas por hilos tangibles en líneas de máximo esfuerzo, en bóvedas y coberturas de luz limitada. Y esos edificios conviven, en la práctica, con el espacio gravitatorio conocido y con las leyes y fuerzas del mercado global que no son menos importantes. Y cada etapa vacía de masa tanto los contenedores, como las redes y los contenidos utilizando para ello la capacidad de reducción dimensional que es propia de las nuevas tecnologías.

La arquitectura de la *supermodernidad* que caracteriza el comienzo de siglo puede imitar al arte, pero su seducción más profunda se encuentra oculta en las nuevas tecnologías, en su levedad, su falta de peso, de raíz, de lugar. En lugar de entender la liviandad como una actitud tecnológica y la ironía como un desafío, constructivo, en muchos proyectos lo que se traslada a la forma son los elementos irónicos o intrascendentes, - en sus formas *puras* o en su pretensión de formas etéreas, legibles solo con claves de interpretaciones estructurales fortuitas o anecdóticas. Y cambiando las pretensiones flexibles, polivalentes, abiertas e inventivas de las obras por componentes constructivas absolutamente prescindibles, fortuitas, y tan estériles como estúpidas.

Aún así, en muchas obras recientes, la turbulencia se disimula con pretensiones de quietud, contaminando las metáforas de un nuevo simbolismo de connotaciones inmatéricas, como en gran parte de la nueva arquitectura metafísica japonesa y especialmente de Tadao Ando, pues la forma trascendida es tanto más pura cuanto menos pesa, *cuanto menos pasado tiene detrás*, por tanto *cuanto a más futuro aspira*. En el caso del efímero capítulo del deconstructivismo, cuanto más enterrada está, más emerge de una explosión de planos y contraplanos en formas puras o en ángulos quebrados, o más *imposible* resulta para ser construida. Ese *anbelo de la vida que es el futuro en cuanto proyecto*, transforma en aceleración los proyectos las obras construidas aunque busquen la plenitud de una opción *zen*, articula en ensayos los edificios, subvierte en vértigos las gravedades y elucubra en sueños los delirios constructivos. El fragmento de futuro es un desligarse permanentemente del presente complicado y comprometido, para avistar el límite de los confines de la tecnología como superación de las formas. Un reto tomado del estrecho margen del universo comprimido, más que del “big-bang” hacia un universo en expansión.

Pero la ensoñación de esa quietud apretada no puede *ser* si no se produce a la vez la pérdida de noción del tiempo, el vértigo del sueño y la amnesia de la razón, pues sólo anestesiando el pulso de la vida que fluye en futuro, se puede comprimir el tiempo hasta hacerlo también flujo universal. Al comprimir el tiempo, se hace creíble el ilusorio proceso de reverberación del tiempo instantáneo de la arquitectura en toda materia y lugar. Es como si el tiempo quedara momentáneamente transformado en materia perdida, como si fuera el sedimento resultante, *la medida de entropía*, de un sistema que, al no producir residuos, se vuelve plano y fagocita el resto de lo que no transforma en medidas de tiempo universal. La comunicación *en tiempo real* y la pérdida del lugar y del contexto son las variables de la construcción del espacio comprimido, en la medida en que su exceso de entropía en el sistema ya no tiene otro valor que el de magnitud de transmisión temporal, a través de la misma tectónica de los flujos inmateriales que tienen, eso sí pérdidas de energía. Esta transmisión temporal se realiza en dos sentidos: por un lado, alterando la percepción de la arquitectura desde el exterior, porque se crea un sistema de relaciones en el que el tiempo juega como vector de uso de la arquitectura, acelerando las percepciones y el dinamismo del espacio y por otro, pervirtiendo las relaciones intrínsecas del espacio construido que se dimensionan en función de parámetros de tiempo en relación con otros puntos de referencia fuera del propio edificio en el *mundo pequeño* e intercomunicado por la tecnología y las redes que lo circundan.

En medio de este campo de interacciones perceptivas internas y externas de la modernidad exacerbada por la turbulencia, - en paralelo con la construcción en el proyecto del discurso fragmentario del “texto” (como elaboración simultánea de objeto y contexto) -, se incrementa la desmesura del *proyecto de construcción* de la forma, en relación con la forma misma. De alguna

manera, en función de su planteamiento casual o azaroso el proyecto de construcción contiene el anhelo desmedido del desvanecimiento o la ausencia de límites. Esta ambigüedad fluida incrementa su vaciedad en el espacio y estimula la *desaparición* física como una figura inquietante de sombra y luz, de perfil y contorno, más que de densidad incontrovertible y opaca. Así es como aumenta en gran proporción la imposibilidad de leer las claves de la “tradición troncal” moderna en proyectos de *torsión* como la torre de Calatrava en Malmö; de *deformación*, como el Museo del Rock de Los Angeles de Gehry; de las torres sin justificación; o de los espacios de meditación japoneses, de los que algunos podrían entrar en la órbita de los “fitness” mentales de la turbulencia, como tantos templos recientes. Ahí la teoría da saltos en el vacío y sucumbe a la tensión formal de los paradigmas puestos en juego.

La comprensión de ese devenir ausente de la forma puede entenderse como un sentimiento de liberación de las ataduras físicas, pero es sobre todo una aspiración que concuerda con la de dilución del todo en el yo sublimado de la pérdida de racionalidad del sujeto con los límites irracionales en el entorno de la confusión. Es una pretensión paralela a la compulsión del anonimato, o a cualquiera de las otras que se viven en la gran ciudad acelerada y difusa. Volviendo al símil de la termodinámica, el vértigo de la aceleración del mundo comprimido produce eclosiones esporádicas en los nodos de la red de infraestructuras o en el atosigado paisaje metropolitano de las afueras, indeterminando sus límites antes inaccesibles. El cuerpo edificado de la arquitectura - ya se ha visto - se convierte en un cuerpo inasible, casi no se pisa, casi no se ve, casi no se toca. Su volumen está apretado, comprimido, tenso. La construcción parece inmaterial, plana, intangible, sin límites, como la ciudad, o conglomerada y oprimida por fuerzas de origen desconocido, que no tienen o no quieren tener explicación; que parecen suceder porque sí, ajenas a la teoría. Este es, realmente, el escenario general en el que discurre la teoría.

Relaciones con otras disciplinas.

133. Ver México DF versus el nuevo Berlín. La posibilidad de fórmulas universales es una ilusión platónica

Pasemos a analizar las variables más influyentes de la investigación teórica. Para quienes hemos defendido la necesidad de estudiar el pensamiento filosófico de la arquitectura en conexión con las ciencias sociales, la atracción de Deleuze y Guattari ha parecido casi irresistible en los últimos años. Lo que ocurre es que al convertirse en dogma la “planitud” que tanto tiene que ver con la mitología urbanística de los maestros del Movimiento Moderno - por encima de la “turbulencia” de la ciudad contemporánea, ha empezado a decaer el efecto de la filosofía de la doctrina lingüística sobre el de la física, y han empezado a romperse las frágiles conexiones teóricas de los arquitectos entregados a la desconstrucción o reconstrucción. Porque la física tiene reglas y las que ellos estaban usando se han ido descubriendo tan seductoras, cuando han sido resueltas en proyectos brillantes, como falsas al aplicarse de forma indiscriminada a la arquitectura.¹³³ El redescubrimiento de la tectónica corre parejo con la asignación de ciertos límites a la lectura filosófica de la arquitectura contemporánea, en busca de respuesta a determinadas preguntas. La manipulación de las variables de lingüística, ciencia y filosofía tiene, desde luego, una legitimidad limitada a unas leyes que son, en principio, físicas y no metafísicas. De ahí nace esa semiautonomía de la arquitectura, de que tiene unas leyes propias, aunque el arquitecto contemporáneo pretende violentarlas hasta romper cualquier límite.

El momentáneo embriago opiáceo de la religión del rizoma ha constituido una forma de globalización del pensamiento de la arquitectura. Cuando los científicos han puesto de manifiesto las incoherencias entre la alegre transposición a materias con las que determinados postulados no tenían que ver, - más que como pálida justificación -, ha quedado al descubierto la falta de rigor científico de sus propaladores en distintas disciplinas. Este afloramiento, y en concreto, el libro de Sokal y Bricmont, “Las imposturas intelectuales”, ha dejado en cierto ridículo a los arquitectos que, por tomarse la cuestión del *rizoma* demasiado en serio, han olvidado que la disciplina arquitectónica también tiene algunas reglas que se desenvuelven mal en los arrabales de la filosofía. Basta leer ahora estas citas que han servido de nuevas reglas de

pensamiento, como aquello de Deleuze y Guattari: “¡Haced la línea y jamás el punto! ¡ la velocidad transforma el punto en línea! ¡Sed rápidos, incluso sin cambiar de lugar! Línea de suerte, línea de cadera, línea de fuga. ¡No suscitéis un General en vosotros! ¡Haced mapas y no fotos ni dibujos...” ...para comprender el rumbo errático de muchas propuestas de teoría de la arquitectura o de arquitectura construida de los últimos tiempos del pensamiento fragmentario. Muchos de estos manifiestos, inadecuadamente aplicados, solo han servido para buscar nuevos creyentes en alguna forma de totalidad sobrevenida de un análisis parcial.

Lo que resulta palmario es que la estructura íntima de las nuevas construcciones es resultado de avances técnicos extraordinarios, que ya no tienen que ver con la evolución de la construcción en altura o de la capacidad de producir grandes luces, sino con la posibilidad de manipular leyes asumidas convencionalmente y de ofrecer soluciones novedosas basadas en la mezcla y la mistificación de materiales para conseguir nuevos retos, aunque convivan con tergiversaciones de elementos arquitectónicos, que claman al cielo por su indeseable solución constructiva desde la racionalidad del Movimiento Moderno.¹³⁴

134. Ver la cubierta del Auditorio de Tenerife de Santiago Calatrava. Aquí el recurso retórico está en la obra y no en el discurso. Lo cual le podría otorgar una inusitada sinceridad.

La innovación en la teoría fragmentaria sigue conformando un pensamiento arquitectónico que, unas veces implica una crítica sincera del último desconcierto y, otras veces, solo vale para estudiar obras o proyectos singulares, que se han adornado con tal o cual pensamiento intuitivo, que han conseguido enseñar su génesis interna mediante la convocatoria de metáforas, o esquemas diagramáticos, (Eisenmann, Ciudad de la Cultura de Galicia); filosófico (Eisenmann, Memorial de Berlín); o identitario, combinando el método de la composición musical con la descripción espacial de la tragedia humana (Libeskind, Museo del Holocausto). Pero esta revisión filosófica ha tenido indudables aspectos positivos entre los que no son menores los que han llevado a la confrontación con los apriorismos aceptados comúnmente como herencia troncal del proyecto moderno, ya rebasado en sus experiencias de la última década del siglo XX. La teoría de la ciencia y la crítica de la filosofía de la ciencia o de la cultura son pues instrumentos de interpretación, con un marchamo de generalidad muy limitado. Son herramientas parciales que pueden producir análisis perversos si se aplican a procesos que no tienen que ver, o cuando se trasladan a conclusiones universales, cuando no son más que respuestas particulares a problemas concretos y no a problemas constructivos tangibles y a tecnologías adecuadas o inverosímiles para la escala de los problemas.

De otra parte, existen arquitectos que sólo buscan tentativas propias de entender y entenderse en sus proyectos subjetivos y satisfacer inquietudes o curiosidades de tipo limitado. No pretenden que se busquen las conexiones científicas entre unos *saberes* tan desconectados en lo que hace a arquitectura en la segunda mitad del siglo pasado y tan entremezclados ahora, sino aludir a la contingencia o azar de sus propuestas. Sin analizar las influencias entre las culturas y los procedimientos tecnológicos, es imposible entender los cambios sustantivos de los nuevos materiales en la concepción del proyecto contemporáneo. Sin entender la materia, es difícil afrontar los retos de la arquitectura actual.

Si se aceptan como válidas las aportaciones científicas de otros campos del conocimiento a la arquitectura es porque a ésta le faltan herramientas para entender sus propios procedimientos tectónicos. Esto quiere decir que, lamentablemente, en algunos ámbitos culturales hemos abusado más de la filosofía de la ciencia y del análisis morfológico y sintáctico de códigos supuestamente universales, que de nuestros recursos arquitectónicos propios. Y esto ha servido tanto para el análisis de los nuevos materiales, su aplicación a los elementos constructivos y a las nuevas formas de ideación de los proyectos, como para explorar las nuevas condiciones de la era post-industria y de las nuevas tecnologías. Formas que están lejos de las formas de ideación del *proyecto moderno*. Son nuevos procedimientos y prácticas de la arquitectura, profundamente alejadas de las experimentadas por los maestros Mies Van der Rohe o Le Corbusier.¹³⁵

135. Ver las obras últimas de ambos, con especial atención a los elementos constructivos utilizados en su momento. El cerramiento, la estructura y la cubierta plana se conciben de otra manera, distinta a como ahora podrían materializarse con vidrios y bormigones de alta resistencia por ejemplo.

La revolución tecnológica implica nuevas formas de conocimiento, entre las que han de redimensionarse nociones, y valorarse incertidumbres con otros mecanismos de medida,

desde una posición de solidaridad con los problemas humanos, - mediante una comprensión de nuestra deuda con la naturaleza - , y a través de una interpretación crítica de lo que ya sabemos que esta sucediendo hoy.

Para aproximarse a una síntesis del proyecto como materia prima de la arquitectura, hay que encarar la creciente reflexión sobre los diagramas, como anticipo de la forma, pues el diagrama es hoy una herramienta esencial para el diseño previo, para su traducción en realidad virtual y para la construcción del proceso de proyecto. Se trata de una suerte de síntesis perpleja entre la complejidad de los sistemas discontinuos de proyecto y aceptar paulatinamente - en la elaboración de arquitectura - la especificidad (o la autonomía parcial) de algunos procesos convergentes al esquema general del proyecto. Estos elementos autónomos se fundamentan en sistemas de información que unen la representación y la ideación con una herramienta gráfica como es el diseño asistido por ordenador. La teoría de los diagramas se ofrece, entonces contra de la represión de los códigos cerrados para llegar a la convergencia entre los elementos materiales, visibles y articulables y los invisibles y metafóricos. Es la antítesis, o el fin de lo estructuralmente ideológico. Casi lo contrario del nuevo paradigma de totalidad que busca Jencks en sus trabajos de compilación teórica y una fórmula mucho más coherente con la ansiedad contemporánea por buscar alternativas a las lógicas lineales y unitarias, antes incuestionadas.

El análisis fundamentado en los diagramas.

El análisis de los procesos teóricos ha recurrido a fuentes diversas. La teoría de los diagramas, es una teoría a caballo entre la materia y la metafísica, que ha sido la última gran contribución de Peter Eisenman al pensamiento teórico de la arquitectura. Pero no es el único, porque ahora el pensamiento teórico de la arquitectura se alimenta de muchas fuentes. Las matemáticas, como tales, constituyen un yacimiento inagotable y un recurso generalizado, por ejemplo, desde los planteamientos de partida de Zaera y Moussavi sobre los patrones. Las formulaciones al inicio del proceso de sus proyectos en Madrid y Londres, aunque han buscado alguna metáfora posterior para comunicar el proyecto, como en el caso del recinto olímpico (en este caso con los músculos del cuerpo humano), o las evoluciones de la geometría variable en Mansilla y Tuñón (en los proyectos de León), pero ninguno de estos procedimientos ha excluido otros, sino que los ha completado, como ocurre con el arte y la percepción artística combinadas estrechamente con la arquitectura cada vez con más frecuencia. La superposición de diagramas es el proceso de proyecto más frecuente.

136. Ver *Pasajes de Arquitectura y Crítica* n°s 15 y 18

La del diagrama, sin embargo, alcanza mayor influencia, porque combina lo metafórico, lo simbólico y lo gestual, e intenta converger, en todo momento, desde el pensamiento a la arquitectura como construcción inteligente. Las palabras siguientes parecen alumbrar una serie de creencias que albergan una cierta metafísica: “El diagrama es a la vez forma y materia, lo visible y lo articulable”; o lo que dicen Ben van Berkel y Caroline Boss: “El diagrama tiene una esencia no expresada, independiente de un ideal o una ideología, y que es aleatoria, intuitiva, subjetiva, no está sometida a una lógica lineal, y puede ser física, estructural, espacial o técnica”¹³⁶.

Lo metafísico de la concepción del diagrama como esencia, aunque no tenga una lógica lineal induce al desconcierto. Sin embargo, porque estamos convencidos de que el diagrama es un anticipo de materia o un proyecto potencial, o una estructura en ciernes, podemos utilizarlo, de forma independiente o no, -eso ya se verá -, de ideales o metafísicas. Pero los bocetos, las series, por ejemplo de Steven Holl, para la ideación de proyectos, también. Podemos ejercer el rito del diagrama para convocar asociaciones dialécticas de campos metafóricos, pero si lo hacemos con sinceridad no podremos garantizar el resultado, que será tanto o más fortuito como concienzudo haya sido el proceso de formulación. O tanto más *formalizabile y materializabile*, cuanto mejor sea *visible y articulable* mediante una textura que devuelva congruencia a sus puntos de partida.

Sin embargo, al pasar de un autor a otro, este discurso, si se plantea genéricamente, suena a vacío. Todos los argumentos a favor de un nuevo idealismo *sin ideología* basado en la creencia de que el lenguaje alimenta leyes que contradicen las leyes de la física, que la materia y la forma son su representación y que la velocidad las configura y les otorga espacio, constituyen justificaciones no pedidas que acusan manifiestamente a sus autores de utilizar discursos confusos para explicar licencias proyectuales personalistas o poco fundadas y llenarlas de dudosa ideología.¹³⁷

137. Ver *el gran vacío del proyecto de MV'DRV en Madrid*.

Si analizamos otro gran recurso discursivo, la deformación, o el pliegue, podemos comprobar que no este no se ha convertido en el corolario del diagrama en la medida en que se utiliza como una especie de ejemplo ideal de la arquitectura que presume de lo informe. Lo informe es mucho más sencillo de explicar en la evolución infográfica de diagramas que en las técnicas constructivas y materiales, como se puede ver en proyectos de Greg Lynn, Novak o Nox.¹³⁸

138. Ver JODIDIO, Philip. *Architecture Now! Vol. 2. Taschen. Köln. 2003*.

Así la materia se convierte en un objeto de doble manipulación. Lo ordenado mediante la *otra* nueva geometría derivada de la computación resulta muchas veces consecuencia de discursos en los que la utilización de la metafísica, se usa contra la filosofía social de la arquitectura del Movimiento Moderno; y de ahí contra sus expresiones tectónicas fruto de las circunstancias del momento. Siguiendo este proceso se termina en visiones biológicas, o científicas, que acumulan mucha incoherencia teórica, al comportarse como diagramas o geometrías contradictorios por variadas dosis de despilfarro constructivo. La metáfora del pliegue, la contracción o la deformación pueden ser entonces una suplantación escultural de la elaboración de la forma que se sale del proceso constructivo como ocurre en algunas obras de Zaha Hadid o F. Gehry. De esta manera las matemáticas pueden comportarse como paradigma fundamental y a la vez resultar contradictorias con la formulación orgánica de proyectos artificialmente complejos.

Lo programado, fortuitamente o no, por medio de los ordenadores, cuando tiene posibilidad de alimentar un discurso arquitectónico, hace confluir también las tendencias entre ideación computerizada y construcción tridimensional real, compaginando lo analógico con lo digital, que conviven de muchas formas en proyectos esta vez tecnológicamente complejos. Los esfuerzos en esa confluencia son alternativas de riesgo donde a veces se acierta y otras se fracasa, como parece ocurrir en el Museo Guggenheim, de F. Gehry, y la Iglesia Presbiteriana, de G. Lynn, respectivamente, ya que en este último la construcción compleja decepciona en la forma final.

Los intentos de manipulación, de la lingüística, de la ciencia o de la filosofía, empezando por Koolhaas, por el contrario, discuten el Movimiento Moderno, antojándose más cercanos a su evolución, bajo la pretensión de falta de límites, extensibilidad y desmesura que a un ordenado experimento sobre los límites del formalismo. Es decir, parecen más acordes con la tradición de solicitar licencia para hacer lo que cada uno quiera, desde la propia actitud de partida.

Pero tal posición es solo aparente. Koolhaas y las escuelas holandesas que están a favor de la destrucción de los conceptos de tamaño o de tipo son también la primera evidencia de un cambio sustancial en las *leyes esenciales*, o en la teoría de la elaboración del proyecto de arquitectura. Son proyectistas de muchos de los elementos de innovación del discurso paradigmático y, a la vez, de la técnica constructiva y de la construcción propiamente dicha de la ciudad. Pero eso no quiere decir que sus campos de experimentación no hayan de sujetarse a la mirada crítica, a la objetivación de contenidos, que va más allá de la mirada propia del autor. Y esta mirada requiere una catalogación que discurre a menudo entre el arte, los cánones modernos y las interpretaciones *libres*, formalistas o expresionistas. Y no solo en el caso de las grandes operaciones urbanas, sino también en las de los objetos arquitectónicos concretos. La Biblioteca de Seattle, de Koolhaas, por ejemplo, es una muestra de muchas de las opciones individuales a la hora de afrontar un discurso ecléctico, pero es ante todo, un proyecto que conjuga una maestría espacial muy dosificada con un contenedor lleno de referencias

139. Ver la reciente Biblioteca de Seattle de Rem Koolhaas. *Arquitectura Viva* y otras.

tectónicas, como ocurre con su proyecto para la Embajada en los Países Bajos, Premio Mies Van der Rohe de la Unión Europea, 2005.¹³⁹

La aplicación de sistemas de códigos.

Entendemos por *transcodificación* el método que configura los proyectos mediante la combinación de varios códigos intercontextuales, es decir, que combina pares de paradigmas, pares de metáforas, geometrías o diagramas siguiendo unas leyes implícitas o explícitas de cada autor a unas determinadas circunstancias, inquietudes o estrategias de proyecto. La transcodificación supone otorgar nuevas prioridades y el contexto espacial o socio histórico, - que antes se utilizaba para todo tipo de argumentaciones en contra y a favor de su determinante peso en el proyecto -, se utiliza ahora como algo de lo que se puede simplemente prescindir; aunque también sirva para eludir la cuestión del extrañamiento entre la realidad y el arquitecto. La *transcodificación* se aplica no solo entre elementos de un mismo proyecto sino que se puede detectar en elementos de intercambio de contextos que son aparentemente inconciliables. Si se puede pasar de Las Vegas a Berlín, o de Seattle a Beijing, con tanta facilidad es porque los mecanismos de hibridación del discurso y los del proyecto interaccionan con las visiones del contexto entendido como conjunto de *textos*, como si fueran variables de un único problema en el que se superponen de superimposición habla Koolhaas todos los atributos textuales e intertextuales, con los contextos propios de las acciones y elementos inherentes al proyecto contemporáneo. De esta manera se asocian e intercambian con los campos metafóricos de la materia y la tecnología, produciendo un vínculo inalienable entre *texto* y *contexto tecnológico*.

La transcodificación o superimposición de campos, que recuerda el leit motiv de la “ciudad collage” parece dejar olvidado el paradigma de la autonomía disciplinar de la arquitectura pero, paradójicamente, ese intercambio contextual produce una autonomía probablemente mayor que la de mucha de la historia del Movimiento Moderno. La *autonomía* de la arquitectura corre pareja a la del arte; como hemos visto, hoy se parecen y se confunden las dos. A menudo el espacio desintegrado o indiferente de las nuevas arquitecturas y el uso atípico y casi anti-antropológico de los instrumentos de proyecto deja secuelas de una notable desorientación, muchas veces basados en cierta alienación perceptiva y a cierta incongruencia entre los fines y medios empleados en la construcción ordinaria y los utilizados en la arquitectura más avanzada. El usuario, el ciudadano, carece de otras referencias de lenguaje que las de su propio instinto para sobrevivir al caudal de percepciones impostadas a su cultura. La transferencia de campos no es tan lejana del debate de la física contemporánea desde la relatividad a la teoría de cuerdas.

El paseante de la arquitectura está inerme ante solicitudes que lo desorientan respecto a los conocimientos adquiridos o los orígenes de sus recuerdos y su infancia, atraviesa pasajes dentro de un laberinto. Aunque eso sirva, según la revista de arquitectura “Quaderns” para que “el adulto, consciente”, ..., “el individuo” proceda “así a desmembrar todos sus conocimientos aprendidos”, ...se *fascine* y vuelva “a preguntarse sobre el porqué de las cosas”. La fascinación fantástica del encantamiento nos invade, divertida y provocadoramente, con la arquitectura de la “guerra de las galaxias” haciéndonos vibrar con el espectáculo de sus porqués. La fascinación es un efecto colateral del proceso de mestizaje e hibridación, cuando en cada obra hay que rizar el rizo para buscar el experimento y la sorpresa que se le supone a lo *moderno*. Es el dilema de siempre entre modernidad y tradición. “Cuando nuestro siglo sea ya el siglo pasado”, -lo dice Rafael Argullol en “El Paseante”-, “los hombres pondrán en marcha sus mecanismos de nostalgia y desprecio y considerarán al que todavía tenemos por “nuestro siglo” con un difuso sentimiento en el que se entremezclarán el afecto por lo ya perdido y la lejanía ante lo que se desea abandonar”. La cuestión es qué desean abandonar unos y otros, lo que a su vez depende de la categoría del pasaje y del medio empleada para la travesía.¹⁴⁰

140. Ver Revista *Quaderns*

Sin la distancia de la pausa que otorgará el definitivo traslado al siglo veintiuno, estas

instantáneas son fiel reflejo del monumental desconcierto del pasado, en lo que se refiere a la capacidad de sorpresa que transmiten los artefactos simbólicos y sobre todo sus interpretaciones mediáticas. Con frecuencia reproducen además desconciertos añadidos entre la pretensión urbana de Quaderns y sus consecuencias sociales y culturales en El Paseante.¹⁴¹

141. Ver edificios del Fórum 2004 y, especialmente, el recinto del Fórum de Herzog y De Meuron

En el dilema entre ruptura y restauración, Octavio Paz concluye: “Lo único que sé es que la historia del arte es la historia de sus resurrecciones”. El proceso dialéctico entre ruptura y transformación ha servido a las nuevas formas de subvertir los conceptos tenidos por tradicionales en arquitectura, dando por buenos las brillantes seducciones de las notas críticas a pie de suceso y los anticipos de ruptura formal. Los envoltorios de la perpleja mirada arquitectónica son en parte resurrecciones y nuevas miradas sobre el pasado, pero la realidad es que lo contemporáneo, lo declaradamente moderno es adoptar una actitud de cambio y de autocritica permanente, sin exclusiones, que incluya los vectores más radicales de la cultura viva de nuestro tiempo y sus capacidades tecnológicas y constructivas.

En un mismo contexto pueden producirse a la vez diferentes soluciones que dialogan o se enfrentan entre sí, sin que por ello resulten incompatibles en su determinación de contribuir al *collage* del tejido urbano. Las diferencias sustantivas del Parque de la Paz y del Parque Diagonal Mar, por ejemplo, ofrecen dos perspectivas consecuentes pero diversas a la creación de un intersticio de arquitectura que se salen de la planitud tradicional para incluirse en referencias a formas y conceptos espaciales mucho más complejos y dinámicos. Ambos proyectos hacen un planteamiento estratégico, aplican un código y resumen una actitud de asignación de nuevos atributos al espacio público, adoptando frente al parque la noción de *plano consistente*, en el que se insertan acontecimientos, variables y sucesos espaciales fuera de los estereotipos de una formulación que pudiese partir de códigos preestablecidos de antemano, sin prejuicios.¹⁴²

142. Ver *Arquitectura Viva* n° 94-95

La falta de prejuicios de los proyectos de Parques de Barcelona ha demostrado su capacidad de construcción positiva de espacios de redes y de sistemas de configuración de elementos naturales y artificiales, alterando los sistemas planos continuos para conseguir un alabeo que tapa y desnuda alternativamente la realidad física y construye un espacio artificial. Es una actitud que contacta más con el proyecto de Homestead para el Central Park de Nueva York, que con la tradición moderna, en cuyos epígonos se sitúan las *plazas duras* del período de transición del urbanismo barcelonés.

La forma quizá menos perversa de aprehender la nueva realidad del espacio urbano, consiste en seguir el procedimiento aplicar variables de arquitectura porosa en conexión con la complejidad de los nuevos procesos que atañen al tratamiento de residuos o la generación de energías. La posición abierta contrasta con la impostura de algunos autores que, para justificar decisiones fortuitas, utilizan a su antojo el cinismo comercial como imagen de marca, o las filosofías científicas que les convienen, aplicándolas a campos de conocimiento que nada tienen que ver con la etiqueta ecológica o ambiental.

Otro caso paradigmático de enfoque arquitectónico innovador, sin etiqueta oficial, sería la de la Plaza del Desierto de Baracaldo, de Eduardo Arroyo. Un ejemplo de *textura textil táctil* - vegetal y artificial - si se admite la redundancia - acordada mediante tramas de capas superpuestas a una corteza inventada en sus retículas y en la configuración de planos con sección que contribuyen conjuntamente al propósito de establecer un paisaje que no es de duro collage sino el de un sistema combinatorio de pauta-trama-patrón en capas seccionadas que tienen sus improntas de jerarquía tectónica a través de los materiales y del color, de la vegetación y sobre todo de los árboles, en uno de los pocos casos de entendimiento de que nuestro país debería ser arbóreo, y no herbáceo, si quisiera sobrevivir en sus espacios públicos.¹⁴³

143. Ver *Catálogo de la VII bienal de Arquitectura Española. CSCAE. Madrid 2003*

El desierto está donde cada uno lo pone, puede ser un espejismo o un oasis, pero descubrirlo es aflorarlo desde la arquitectura y eso solo se puede intentar conjurando los riesgos de las

grandes supersticiones de lo objetivo y descendiendo desde la óptica de la cercanía al encuentro con lo local y devolverle una apariencia cosmopolita al sitio. Ojo, apariencia no abstracta, no totalizadora, no maquinista, no fría, no universal. Fragmentos de soluciones son el sedimento, ¡si la hubiera!, de alguna solución. Soluciones fragmentarias, de indudable inspiración técnica, diferentes a la teoría de un universo global sin más, como las aplicadas al Parque Botánico de Barcelona, de Carlos Ferrater, otro ejemplo de teoría *intertextual* construida con elementos de diversos códigos, para dar volumen al orden artificial de una montaña.

144. HAYS, K. Michael (ed.), ["Introduction"]. *Architecture Theory since 1968*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2000 [1998]. [p. Xii]

En esa mezcla rica en propuestas acerca de las fronteras porosas de las teorías de los entornos de la arquitectura creemos que está la razón de ser de los proyectos alejados del inventario agotado. Volvemos a recordar la reflexión de Michael Hays porque acierta a combinar intertextualidad y contexto con una clara intención de rearticular una visión del mundo. “Pero una lección primaria de teoría de la arquitectura es que lo que se acostumbraba a denominar contextos socio históricos de producción arquitectónica, tanto como el objeto producido, son ambos textos en sí mismos en el sentido de que no podemos aproximarnos a ellos separada y directamente, como cosas distintas no-relacionadas-entre-ellas, sino solo a través de su previa diferenciación y transmutación, lo cual se dispara a través de la motivación ideológica. El mundo es una totalidad; es un esencial y esencialmente práctico problema de teoría rearticular esa totalidad, para producir los conceptos que relacionan el hecho arquitectónico con los subtextos sociales, históricos e ideológicos de los que nunca estuvo separada para empezar.”¹⁴⁴

La idea de reconocer el mundo como una totalidad, solo puede entenderse desde el reconocimiento de la limitación planetaria de su corteza habitada, cada vez más vulnerable. La reflexión de M. Hays resulta más interesante, si cabe, cuando se tiende a la consideración del objeto arquitectónico y su contexto como textos en continua interacción, diferenciación y transmutación, que se intercambian con subtextos ideológicos, sociales e históricos, a través de saltos, de desfases cronológicos como intuyó Banham. La motivación ideológica no estaría entonces excluida, sino sometida o subyaciendo a los procesos de cambio en las formas de producción tecnológica, o constructiva, de los objetos.

Si estamos realmente ante una ideología de nuevo tipo que se posiciona primordialmente sobre el contenido ambiental y los impactos de la arquitectura en el medio humano y natural, y según esa motivación ideológica, la teoría debería servir para rearticular esa totalidad de fragmentos. Pero a quienes creemos que esa realidad es irreversiblemente fragmentaria nos convoca a repensar la teoría en el fragmento que ocupa un planeta pequeño en un universo plano. Creer que se puede articular una realidad recomponiendo los fragmentos de texto y textura que afloran en la corteza de los objetos de arquitectura es partir de un punto ambiguo que se basa en un interrogante por contestar y, consecuentemente en la convocatoria incierta de diferentes códigos asociados de una forma original, experimental.

La incertidumbre de responder a la pregunta de si solo analizando una y otra vez esa visión transversal de códigos textos y contextos puede reformularse mínimamente la aproximación a una teoría de los objetos arquitectónicos, aunque no tengan relación aparente; si, pese al desconcierto, merece la pena volcarlas en campos agrupados de textos y proyectos interactivos con sus planteamientos, para construir un instrumento y conseguir forzar la perplejidad, tal vez estemos intentando transformar la arquitectura mediante interpretaciones, otra vez *modernas*, acerca de un hipotético acuerdo entre el hombre y del planeta, si es esta la única alternativa al mundo fragmentario que nos queda.

En este sentido, al considerar los objetos que destacan por su componenete mediador resulta de gran interés analizar la función del carácter icónico y emblemático de los edificios que más eco tienen en la sociedad actual. Estamos seguros de que los museos son elementos constituyentes de un nuevo modo de mirar las *texturas que envuelven* y las *movilidades*: Tipos arquitectónicos contemporáneos convertidos en estereotipos de preguntas que aceleran los modos de mirar en torno de la realidad; una realidad que acaba siendo recreada por un entorno de obras emblemáticas de una acelerada difusión, incluso ya antes de entrar en los cambios a

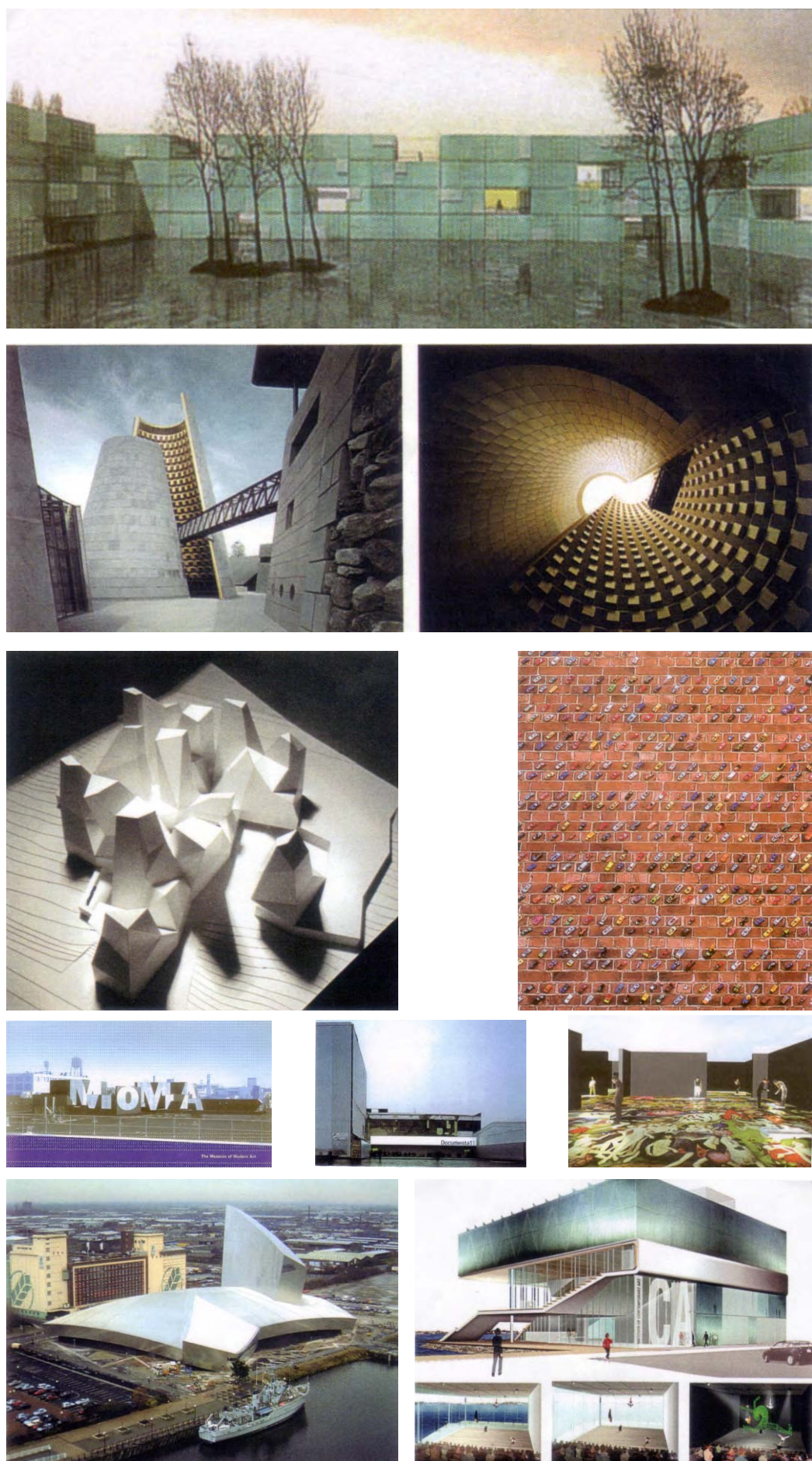


Fig. 32. Museos y Centros de Arte de varios autores. 8º Bienal de Venecia, Documenta de Kassel, Exposición de Matej Andraz

los que ha conducido la apoteosis teórica del fragmento.

Parte II. Estrategias de proyecto generalizables.

El museo como tipo ecléctico y doble manifiesto artístico-arquitectónico se ha convertido en los últimos años en un icono doblemente transmisor de mensajes artísticos y arquitectónicos; y de las mezclas contemporáneas de los contenidos intelectuales de ambos. Consideramos los museos como una red de iconos de mediación, que van señalando dictados de configuraciones formales, de propuestas y de códigos personales, que no son sino estrategias para enfocar los proyectos. Estas estrategias no parten desde la tipología, sino desde la innovación y combinación de paradigmas, códigos, geometrías y diagramas, algo que un museo contemporáneo permite más que ningún otro proyecto. De hecho, durante mucho tiempo la turbulencia arquitectónica y la continua investigación de la forma han venido siendo marcadas por una sucesión de obras, centros de arte, casas de cultura, museos de arte contemporáneo, galerías, como la Tate Modern, que rehabilitan edificios industriales, instalaciones ferroviarias, hospitales, museos de las artes populares de la madera, el vidrio, el glaciario... Una sucesión de propuestas de cambio alimentada por presupuestos generosos y libertades formales exigidas casi como requisito principal. “Recordad los años noventa, cuando todos los arquitectos relevantes proyectaban únicamente museos o iglesias en los que predominaba lo extravagante” dicen los MVDRA. En el primer lustro del siglo XXI seguimos en la misma marea. Museos, bienales, exposiciones de arte y arquitectura, exposiciones internacionales o universales siguen marcando las pautas e investigaciones que luego son de referencia a la hora de proyectar cualquier otro edificio. (Fig. 32)

La evolución de ese *tipo de tipos* que es el museo tiene una función doble como acumulador y emisor de teoría. El conjunto de nuevos museos se ha convertido en una explicación del período reciente, porque su misma indefinición y las capas que oculta en el subconsciente colectivo y en los programas políticos, representa un estado de indeterminación gratificante para acometer una función de nodo de atracción y emisión de flujos; de flujos de mensajes de masas. Los edificios de museos son icónicos por partida doble, pues aunque su altura como templos culturales se ha desvanecido en la mezcla de sus funciones más o menos activas o pasivas, sus componentes simbólicas y económicas, son hoy más fuertes que nunca. Por supuesto que los templos religiosos de verdad y otros edificios representativos cívicos, parlamentos, embajadas y estaciones de transporte transmiten también la doble carga simbólica y textual de su protagonismo arquitectónico, pero en los museos y centros de arte se establece una red de visitantes reales y virtuales, unas redes de la *itinerancia laica* menos hipotecada de la sociedad civil. Sus objetivos ligados a la rotación de exposiciones y factores de comunicación audiovisual son claramente prioritarios respecto a otros contenedores difusores de arquitectura.

El Museo Guggenheim de Bilbao de Frank O’Gehry, ejemplifica y modela la complicada fórmula de icono del “museo del museo moderno”, expresando simultáneamente la sucesiva superposición del espacio con el arte, de la obra con el artista, del artista con el espacio y del mausoleo vital de la plástica contemporánea con la renovación del túmulo funerario en el que se había convertido la ría bilbaína tras la decadencia postindustrial. O, acaso, también ha sabido ejemplificar la reificación arquitectónica, al sellar una alianza definitiva entre el monumento más divertido y enfático y la esperanza genérica en el futuro de la ciudad de Bilbao. Sucursal de una tienda de marca, en el Guggenheim-Bilbao las colecciones expuestas propias y ajenas son, por definición, espectáculo de espectacularidades al presentarse en un recinto espectacular en sí mismo, en su envoltura artificial e irrepetible y en su reclamo de icono universal. Se ha construido para albergar arte pensado para albergarse en él. No es fácil criticar el Museo Guggenheim de Bilbao, sin tener en cuenta el imponente apoyo popular que su estética luminosa, entendida como vanguardista ha inducido en el subconsciente colectivo. Y en artistas, escenógrafos, diseñadores la influencia ha sido incuestionable. El coreógrafo Nacho Duato se considera en la vanguardia de su tiempo “porque pertenece a la generación

del Guggenheim”. Entre los estudiantes y los arquitectos de las recientes promociones, otros muchos piensan como Duato, porque desde el Centro Pompidou en París de Renzo Piano y Richard Rogers, ningún otro museo ha causado tanto impacto.

El Museo Guggenheim utiliza un método que consiste en enseñar lo incuestionable del arte norteamericano. Mediante esta estrategia fácil, de citar y mostrar lo consagrado y fijarlo en la retina de la expectación masiva queda señalada la imagen del llamado “último museo del siglo XX” y con ella, encerrada pero inquieta, la arquitectura que lo envuelve, abrigando el vacío de sus formas alabeadas plegadas e intersticiales. Esta pieza es iconográfica por excelencia. Incuestionablemente, el Guggenheim asocia una matriz de varios paradigmas combinados que enlazan pares contrapuestos de sistemas de asociación de objetos y contextos, dentro de un recipiente de generación de diagramas que reúne a su vez toda una serie de combinaciones de atributos asociados o enlazados con su forma de ser concebido, desde el desarrollo tridimensional hasta el titanio. Sobre estos procesos volveremos más adelante, después de ver otros ejemplos.

El museo es pues una fuente de recursos para incorporar a la red de fragmentos de teoría. Es un nodo de la red de comunicación entre el arte y la arquitectura, como objeto y como contenedor. Pero transmite también contenidos y atributos artísticos a la arquitectura, mediante la vinculación de atributos de textura. Atributos de tecnología y audacias constructivas que se le suponen a la arquitectura contemporánea, en el subconsciente de ciudadanos y profesionales, en parte por lo que aloja, pero también por sus proclamas estéticas y por sus plásticas formales atrevidas, que en otros edificios no tendrían tanto eco.

A los museos han seguido nuevas formas más eclécticas de esa función *exhibicionista* de la cultura contemporánea, galerías, centros de arte, fundaciones y otras instituciones culturales han adquirido resonancia interactiva con el discurso teórico, a través de la arquitectura que contiene sus colecciones. Representan el intento de activar mecanismos de animación y participación en actividades artísticas, o seguir más de cerca las tendencias del momento en la construcción del objeto arquitectónico. No obstante, las estrategias observadas en los edificios comentados van codificando elementos de textura que acaban convertidos en teoría al trascender la textualidad de su lenguaje y convertirse en hiper-textos que acaban teniendo atributos metalingüísticos que conforman teoría.

El efecto de codificación del proyecto.

Aunque los centros de arte aparecen como visiones más cambiantes, efímeras, o menos estáticas, de esa oleada museística, no cabe olvidar la capacidad de señalar el tiempo - y las innovaciones inherentes a su paso - que tienen los museos y todos los demás contenedores culturales. Desde el del glaciador, de Sverre Fehn, en 1992, el rastro de los museos va dejando huellas indelebles de su época de concepción y de su época de construcción. El proceso de sugestión de los museos se multiplica por los efectos conjuntos de su impacto múltiple, cuando son compañeros de etapa. Por ejemplo, entre ellos, en España están el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, de Alvaro Siza o el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, de Richard Meier. El CGCA y el MACBA son coetáneos, y aunque declaran la pretensión regeneradora de sus ciudades de alojamiento, respecto al de Bilbao, su valor iconográfico es indudablemente menor. Otras dos docenas de auditorios, galerías centros culturales, mediatecas y museos se inauguran o se construyen en el mundo de las *redes culturales*, o en la *industria turística* del arte, solo en España, pero ya son centenares en todo el mundo y asumen una progresión creciente, asociando valores o códigos que ejercen entre sí un intercambio dialéctico intrínseco y con su entorno.

Estos edificios suceden a una generación anterior, la de la “Mediateca” de Norman Foster, en Nimes; el Museo de Arata Isozaki, en Frankfurt; el de Kisho Kurokawa, en Hiroshima; de Fumihiko Maki, en Kyoto; el de artes aplicadas, de Richard Meier, en Frankfurt; el de la

Historia Alemana, de Aldo Rossi, en Berlín; la Tate Gallery, en Liverpool, de James Stirling y Michael Wilford; el Museo de Arte Romano de Mérida, de Rafael Moneo; el Museo de Arte de Seattle de Venturi, Rauch y Scott Brown. Por eso, el museo como conjunto multiplicador de tipos necesita de la permanente evocación del pasado y del futuro como categorías simultáneamente convocadas por el arte, tanto para recordar el valor durable o efímero que el mercado otorga a la pieza o al artista, como para ofrecer una imagen futurista de su arquitectura y de su proyecto museístico. La red-museo-biblioteca-hemeroteca es un medio que proyecta la difusión del valor, acentuando iconos permanentes, que de otra manera habrían sucumbido a la inexorable combustión que produce la aceleración de los tiempos de vorágine. Entre muchos otros efectos, los museos de arte, de arte moderno o centros dedicados al arte contemporáneo, en los que se ha exhibido todo o casi todo y se ha hecho itinerancia de lo actual y lo pasado en el siglo veinte, se han ido convirtiendo en potentes correas de transmisión de una manera más libre y desprejuiciada de entender la arquitectura y de aceptar como inherentes a sus programas las innovaciones en las fuentes de experimentación tecnológica y constructiva.

La red de museos y los museos en la red de itinerarios físicos y virtuales de la arquitectura se convierte, de esta manera tan compleja, en una batería de aproximaciones fundamentales para comprender las estrategias de proyecto a partir de la teoría fragmentaria y codificarla a través de los proyectos. Ya no se trata de plantear los problemas en una estricta formulación teórica, sino que el debate se establece a través de un entramado de propuestas que son manifiestos contruidos. De esta manera se configura aparentemente una forma más estable de certeza global, diversa y parcial por definición, que se reparte geográficamente, porque se comparte la idea de que la certeza ya no es universal e igualitaria. Si alguna lonja ha de realizar la función re-equilibradora de las riquezas sobrevenidas por el consumo itinerante de los recursos culturales, la arquitectura se apresta a un discurso del bazar. Y, en este sentido, el museo, durante un período nada desdeñable, es la imagen física de la red de *espacios reclamo* que constituyen la formulación propositiva y proyectual de las acciones individuales que se identifican por la sociedad como la *arquitectura por antonomasia*. La emigración de las obras de arte es uno de los resortes más poderosos para mover masas, en un momento en que la capacidad de navegar por el ciberespacio empieza a no conocer límites, y el mundo a reconocerse en los suyos. Oleadas de turistas invaden los flujos de transporte para ver lo extraordinario, lo que no sólo se puede conocer en la red, sino que necesita de la consagración del *paso* por el lugar certificado auténticamente para otorgar el *marshamo* necesario al visitante.

El Guggenheim marcó, sin duda, un cambio de etapa, como museo y como icono. Puede que este museo finalista y extravertido haya acabado con la idea misma de museo como espacio de muestra de una colección; que subvierta la hipótesis de actuar como contenedor, para hacer vibrar su volumen como espacio puramente escenográfico del acontecimiento de las exposiciones. Es decir, para dar cuenta fehaciente de la visita, del paso efímero de la presencia de peregrinos que adquieren indulgencias en un sitio mitificado previamente, comprando los boletos de entrada en los recintos cuyo valor iconográfico deviene de la consagración litúrgica a los ritos culturales. El museo genérico como la ciudad genérica- de final de siglo ya no es una arquitectura de tipología específica, sino la ilusión de un espacio sin reglas. Contrariamente a lo que sucede con los cada vez más normalizados espacios deportivos, el museo representa hoy, ante los arquitectos -pero también ante la crítica y el público-, el espacio de mayor libertad formal de los tipos clásicos polivalentes y avanza las formas de futuro de una arquitectura atipológica. El museo ya es, en sí mismo, como espacio de exhibición permanente, una reliquia, en competencia con el poderoso flujo de las telecomunicaciones y el impresionante avance de la tecnología audiovisual. Su capacidad de atraer depende de factores de sorpresa, que se encuentran fundidos con las sugerencias tectónicas que ofrece y de su capacidad de comunicación para intercambiar con el mundo mensajes culturales.

Pero el Guggenheim es, sobre todo y frente a los ejemplos de la Fig. 32, un emblema del diseño asistido por ordenador y, por eso, constituye la gran subversión de los métodos de proyecto del siglo XX. Aunque tenga como contrapunto el Museo Kiasma, de Helsinki, que se ha elaborado

con acabados semiartesanales (o no perfeccionistas, según el esquema de la fotogenia antes aludido) para dar cuenta de su intención de recrear texturas antiguas, -o no tan tecnificadas-, el museo Guggenheim de Bilbao marca un punto sin retorno en las estrategias de proyecto. En cambio, el Kiasma es más arcaico, porque su contenido tecnológico audiovisual es tan potente en los espacios expositivos, que lo artístico se vuelve a buscar en la arquitectura, con homenajes a algunas etapas de Le Corbusier, más que en lo expuesto, fácilmente exportable o mucho más difundible a través de los medios audiovisuales de la red.

No obstante lo anterior, la mayoría de los arquitectos aplica técnicas de alta tecnología constructiva a sus proyectos de museos o centros de arte; algunos ejemplos son verdaderamente significativos. Ya en 1997 Peter Zumthor termina en Bregenz, Austria, a orillas del lago Constanza un museo cerrado por paneles de vidrio grabados al ácido que buscan la inmaterialidad del edificio mediante el ocultamiento de la estructura monolítica de hormigón del interior. El viento se filtra por las juntas abiertas del cerramiento en forma de escamas y el vidrio absorbe la luz cambiante del cielo, reflejando las condiciones meteorológicas, mediante un proceso de intercambio. Este proceso puede ponerse en paralelo al de la creación artística y aparecer envuelto en otra inquietud generalizada hacia la experiencia sensorial. El artista Olafur Eliasson, por ejemplo, en su instalación Thoka, confrontó la luz y la niebla en Hamburgo en 1995, ofreciendo un espectáculo sensitivo en una caja de cristal de 10x10m, que variaba sus condiciones de luz y color también en función del clima y de las horas del día.¹⁴⁵ Parece que las estrategias de acercamiento a la desmaterialización siguen caminos parecidos en el planteamiento de los problemas pero es en la arquitectura donde crecen las incertidumbres a la hora de definir la materia y la gravedad como elementos a desaparecer. El Guggenheim interpone una secuencia de dinámicas cambiantes en su piel de titanio, que intercambian con la luz los enigmas de la arquitectura a una escala que transforma el entorno, antes industrial, de la ría de Bilbao.

145. SCHULZ-DORNBURG, Julia
"Arte y arquitectura: nuevas afinidades".
Editorial Gustavo Gili. Barcelona,
2000.

El museo se convierte así en un *efecto codificador* de la arquitectura, en tanto que el arte, por otro lado, al quedar empaquetado en colecciones que configuran espacios museísticos de vanguardia es ya casi un sucedáneo del museo virtual, aunque ambos son parangonables, puesto que todos son accesibles desde cualquier punto del planeta. Arquitectura y arte se confunden en alguna experiencia virtual, en la medida en que ambas alteran la percepción tenida por tradicional. En la época hipervisual del final de siglo XX existe la tendencia a mezclar lo virtual con lo real, alterando la experiencia sensorial, pervirtiéndola. La consecuencia es que la distancia y la simultaneidad entre la obra de arte y el artista, entre ésta y el espectador, entre el espacio de arte y el arquitecto y, por supuesto, entre el espectador y el diseñador del museo, se agrandan o empequeñecen hasta hacerse universales o mínimas. Factores como el tiempo, la meteorología o las variaciones de temperatura son un motivo de percepción diferente del espacio de la arquitectura destinado a entender el arte.

Como se ha dicho, la certificación de asistencia al icono o al acontecimiento suponen de por sí un aliciente inequívoco que pone la arquitectura de estos objetos al alcance de una contemplación increíblemente masiva. Para mayor énfasis en esta tarea, algunos museos, como el de Steven Holl en Cassino, Italia, albergan el proyecto de mostrar en su interior, mediante la tangibilidad de la luz un diálogo entre la *historia* y la presencia que tiene a la ciudad como referente. Si se mezclan con las capitalidades culturales, las Expos y otros acontecimientos de masas, los museos tienen una capacidad de convocatoria que alberga resonancias de records universales. El éxito no está en que los edificios de los nuevos museos satisfagan las más exigentes evaluaciones de calidad estética y difusión de la cultura y el arte, sino que enseñen -como complemento formativo-, el camino de la arquitectura preocupada sobre todo de sí misma, aunque se conviertan en exponentes de un modelo cultural con fecha de caducidad.

"Tenemos un gran interés por proyectar en zonas convencionales y por entender las imposibilidades, o las posibilidades, de trabajar en tales condiciones. El 99% de la construcción que se produce hoy en día es absolutamente convencional. Sin ningún valor

146. "El Croquis". nº111. Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda. Entrevista a MVRDV. 1997-2002, *apilamiento y estratificación* 111, 2002, III. Madrid. 2002. P.6 y 20.

añadido. Esta situación generalizada, donde la arquitectura ha dejado por completo de tener valor, cuestiona el papel mismo del arquitecto. Recordad los años noventa, cuando todos los arquitectos relevantes proyectaban únicamente museos o iglesias en los que predominaba lo extravagante.”¹⁴⁶

La obra de Rafael Moneo en el Museo de Estocolmo explica bien claro las posiciones de partida contrarias al acontecimiento ante esa incertidumbre generalizada intentando poner unas bases de integración con la ciudad desde el anonimato de la arquitectura que convive con ella. Su posición discreta no empuja el camino ya abierto de explosión del acontecimiento urbano iniciado por el museo como fenotipo.

Muchos de los proyectos investigados tratan acerca del problema del museo o del centro de arte. Helsinki, Basilea, Los Angeles, Alvdal (Noruega), Estocolmo, Berlín, Londres, Forth Worth, Galería Tate, o Nueva York, en los que se consagra como artistas pioneros del tiempo presente a los arquitectos de los recintos de arte. Los autores se repiten, los experimentos no. Otra vez, Steven Holl, Renzo Piano, Richard Meier, Sverre Fehn, Rafael Moneo, David Chipperfield, Daniel Libeskind, Tadao Ando, Jacques Herzog & Pierre de Meuron, Yoshio Taniguchi, son un abanico de modelos, no sólo de tentativas de lenguaje sino de ensayos tectónicos, en los que la libertad formal está hipostasiada, aunque se trate de edificios rehabilitados en todo o en parte. Los edificios predisponen a una acumulación de experiencias en las que se puede encontrar de todo.

Algunos de estos trabajos sobre el espacio del museo no constituyen un código cifrado del alfabeto del tiempo futuro, sino del presente-pasado que se va superando al delimitar el fino tamiz entre arte y arquitectura. Ese límite entre arte y arquitectura va dando nuevos envoltorios o envolviendo de arte arquitectónico el que se muestra, pero es particularmente evidente que, al hacerlo, van mostrando la creciente importancia de la piel también, porque sus apuestas formales entran en competición con la reflexión artística mostrada. Cada museo ofrece una alternativa, marca una época o señala una tendencia. Unos cuantos apuntan a la consolidación de la arquitectura como envoltorio resistente que intercambia flujos con su entorno. Concretamente, enseñan el camino del *tardomoderno* de Meier, Fehn, o Moneo. Otros derivan hacia la retórica de un discurso cargado de referencias de memoria. Así se determinan hacia las formas *elocuentes* del serialismo mortificante de Libeskind, el misticismo ritual de Ando o consolidan las apuestas que caracterizan el período de la investigación arquitectónica en los *planos caparazón*, de Piano, los evanescentes contenedores suizos de Herzog y De Meuron y las *geometrías constructivas* de Taniguchi. Es decir, abren las puertas a una pluralidad de obras explicadas aparentemente sin teoría, a base de manifestarse por ellas mismas como alegatos de la experimentación sobre el espacio museístico de cada autor, sin las servidumbres de las tipologías arquitectónicas con mayores hipotecas morfológicas.

Con ese mecanismo integrador de discurso y obra, los museos y, en general las salas de arte, auditorios y otros centros culturales han asumido una parte de la explicación de las nuevas diafanidades, transparencias y lenguajes constructivos que antes estaban reservados a tipos como las torres de oficinas, las viviendas o los edificios corporativos. Y es que también lo corporativo ha cambiado y el museo suele responder a instituciones que convergen los intereses privados con los públicos o institucionales de las ciudades que los alojan. Pero el museo, los museos de las propuestas más innovadoras han respondido, sobre todo, a una pregunta sin respuesta unívoca. ¿Cómo materializar un espacio de flujos sin someterlo a las leyes conocidas? ¿Cómo reflejar lo vulnerable, ingrátido, gestual, efímero o emocional a través de arquitectura que se mide con el arte?

Además de su ostentación como estelas de reflexiones finiseculares, los museos se han convertido en una representación de la realidad genérica y pretenden la extensión de una percepción globalizada. Los museos son objeto de proyectos más complejos e inextricables que los de la década anterior; más estelares. La globalización de la cultura, o de las maneras de entender el turismo cultural, que venían siguiendo modelos espacialmente dispersos, es ahora

una retícula en la que determinados focos culturales activan dimensiones multipolares en los que interactúan procesos de diverso origen. La nueva percepción de la cultura urbana combina arte y arquitectura, sin discriminar papeles, de forma que el intercambio de perfiles entre uno y otra facilita una concepción interactiva de las dimensiones y, a su vez, lleva a considerar un espacio polivalente en el que, paradójicamente, conviven arte y arquitectura, pasado, presente y futuro, símbolo, signo y significado a través de edificios que son focos de doble peregrinación del público y los arquitectos; todos en busca de una explicación.

En estos edificios predominan las proporciones desescaladas, las que dan dimensiones externalizadas de la propia. Y combinan el atrevimiento con la experimentación de las que luego surgen modelos que se ensayan en otros proyectos de menor escala. Pero contribuyen también a enfatizar la noción de limitación a un universo pequeño y a caracterizarlo. Al fin y al cabo, estas experiencias enlazan con la reflexión científica, mediante el recurso a esa falta de escala paradójicamente apretada mediante un grosor impreciso en la que se extiende el *universo plano* de los físicos, lo mismo que los cerramientos comprimen un espacio de exhibición que tiende a flotar en el subconsciente colectivo. Ese espacio, desde el punto de vista de la ciencia contemporánea, probablemente es lo que se denomina espacio en el *universo plano*, es un plano multidimensional alabeado y consistente, en el que convergen muchos planos culturales o sensoriales a la vez.

En ese espacio, desde la arquitectura se trataría de encontrar la réplica al espacio simbólico, en un plano de contacto con la realidad física, - o su artificio -, en el que predominan vectores de fuerzas diversas y que se conmueven mediante gestos arquitectónicos que albergan contenidos artísticos. Por este proceso de conversión en materia de proyecto, los gestos, antes menospreciados o diluidos en otros acontecimientos racionales, ahora adquieren una visible importancia, que se acentúa en el “tipo museo” por su carácter conectivo hacia otras experiencias espaciales, como las actitudes, los sentimientos y las empatías con determinadas cuestiones emocionales o culturales, -o la mezcla de ambas -, difíciles de medir con instrumentos exclusivamente basados en una razón clásica. Además de esta consideración, los gestos así entendidos -, son una categoría de proyecto inalienablemente separada de la tradición del Movimiento Moderno, que los ha empleado con mucha cicatería, salvo cuando ha hecho del gesto un emblema o una declaración de principios incluida en un catálogo de repertorios formales. No se han expresado como elementos primarios de comunicación. Tal vez por eso, los gestos de innovación, las llamadas a una explicación no premeditada o racional son, a veces, los más rehuidos para la explicación crítica. Se convierten en elementos difíciles, que no se saben explicar e interpretar, o se consideran la obra aislada de un arquitecto con un personal repertorio de ideas y propuestas.

Aparte de la oleada de museos entendidos como elementos de mediación gestual, hay una gran variedad que produce también objetos arquitectónicos *primordialmente mediadores*. Esta abundancia de arquitectura gestual esta basada, según Luis Rojo, en la resistencia de una élite profesional a dejar de ser los garantes y controladores de un sistema de significación e interpretación que consideran propio, la introducción de la cultura de masas en el escenario de la arquitectura y ésta como responsable de la polémica. El gesto une transgresión y franquicia, pero perpetúa una forma clave de sostener el pensamiento dominante en la arquitectura del siglo pasado. Creemos poder afirmar que el museo es uno de sus vehículos más importantes de mediación, pues desde el ámbito público o privado incentiva una sublimada concepción de la arquitectura como elemento singular de percepción simbólica. Por esta razón alcanza también un alto nivel de construcción de teoría y nos sirve de introducción al propósito general de demostrar que la teoría convive con el proyecto contemporáneo como una segunda epidermis, cambiante y renovable, que trasciende las obras y las convierte a su manera en “textos” o manifiestos contruidos.

El fenómeno gestual trasciende las polémicas autorías de los arquitectos instalados en la élite; es una estrategia intelectual casi definitoria de las inquietudes de las nuevas generaciones de arquitectos. Por consiguiente, el gesto de autor domina la escena arquitectónica como

declaración de principios del proyecto hasta en el caso de arquitectos dirigidos en principio a un sector de alcance minoritario o más difícil de asumir en sus postulados.

El caso de Enric Miralles es uno de los que más se citados en este sentido, porque además de su dificultad de clasificación, algunos de sus gestos proyectuales, - que no eran por otra parte sino intuiciones espaciales -, han posibilitado la reunificación de la arquitectura con el sentido del lugar como atributo del proyecto. Así ha ocurrido en varios ejemplos, como en el Cementerio de Igualada y la Escuela de Morella, con Carme Pinós, mientras en otros han dejado una estela caligráfica esencialmente personal, menos justificada como atributo proyectual, como en el Polideportivo de Huesca. Y en otros, - ya en colaboración con Benedetta Tagliabue -, como el Parlamento de Escocia, Miralles ha pasado a llenar ese mecanismo gestual de una corteza tectónica o simbólica potentísima con una epidermis muy superficial en apariencia, pero llena de contenidos simbólicos y *texturales* (o “textuales”), en el fondo. Es un efecto de nuevo manierismo en el que el volumen de las caligrafías ha pesado al final demasiado en los elementos lineales, más que los planos y las masas, fenómeno que se observa con mucha profusión en el Parque Diagonal Mar de Barcelona.

El mismo equipo de arquitectos EMBT, en su evolución, alterna propuestas densas de innovación con filigranas superficiales, por lo que van cambiando las connotaciones, los patrones y los puntos de partida sobre los elementos de composición (de plantas potentes y sugerentes ordenaciones de volúmenes, como ocurre en el Parlamento de Escocia) y las configuraciones formales; sumándose con cierta confusión al actual estado de turbulencia de formas y proyectos enlazan propuestas teóricas con brillantes ejercicios de caligrafía.

Magnitudes y dimensiones.

Tomemos en consideración la teoría del proyecto contemporáneo en relación con el problema de la magnitud como paradigma de contacto con series de proyectos de grandes dimensiones en altura o superficie. Magnitudes y dimensiones señalan constantes verificables. Por un lado el empujamiento del artificio espacial parece convertir a la arquitectura en un artefacto de menor tamaño que en el pasado, pero por otro lo agranda (ya decía Koolhaas que no importan los signos iconográficos a determinadas escalas). La arquitectura contemporánea y, a veces, el proyecto como elemento autónomo, expande sus fuerzas centrífugas por un territorio mucho más vasto, en el que la *otroridad* del mundo resultante queda en entredicho. La forma se ve atenazada por las fuerzas simbólicas que despega en su torno como estereotipo. Pero, en el otro extremo, la desmesura es una constante. Koolhaas, que lo experimenta todo y todo lo llena de nuevas apuestas formales, es quien ha pergeñado el término “*diferencia exacerbada*” tanto para la desmesura de lo pequeño como la de lo grande, dos caras de una exorbitada manera de mirar y de ver, que deforma la realidad de las cosas hasta hacerla reconocible a la retina del observador. La desmesura como elemento de arquitectura ya supone de por sí un *quiebro de la tradición moderna*, tanto más evidente puesto que se vale de la deslocalización de la arquitectura y de la responsabilidad hacia el entorno para valorar o enfatizar los procesos económicos concernidos por el territorio convertido en protagonista, sea en Francia o en el Sudeste Asiático. Las torres y los edificios mastodónticos son una seña de identidad en todas partes, pero la desmesura es tangible también en proporciones, medios y técnicas para todo tipo de proyectos. Los proyectos sin escala son cada vez más frecuentes. O la escala por superimposición, o la repetición como des-escalación. Todos estos son ejemplos contemporáneos de fragmentos de teoría edificada.

Del “menos es más”, o “lo pequeño es hermoso”, a “la diferencia exacerbada”, a cualquier versión de “el tamaño importa”, evolucionan lemas que pretenden caracterizar actitudes. Junto con el discurso del *pliegue* que, a menudo, se trata como si pareciera un slogan de moda (“la arruga es bella”...), la desmesura en la escala se convierte en el paradigma de una nueva megalomanía de lo construido, en una invasión de topologías infinitas o un repliegue de las arquitecturas sobre sí mismas, de modo que absorban esa carencia espacial del suelo

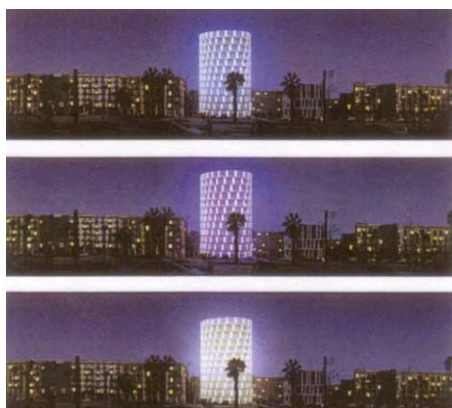


Fig. 33-a. Rascacielos en el Raval de Barcelona

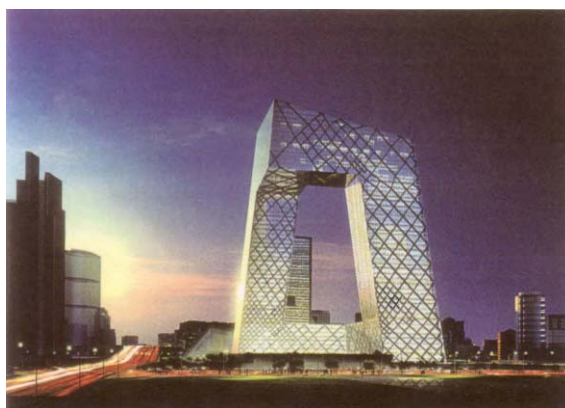


Fig. 33-c. Rascacielos de Koolhaas en Pekín



Fig. 33-b. Rascacielos



Fig. 33-d. Rascacielos de Alsop en Düsseldorf.



Fig. 33-e. Rascacielos de Nouvel en Barcelona.



Fig. 33-f. Rascacielos de Foster en Londres



finalmente disponible y se acomoden en los resquicios del sistema urbano capitalista sin temor a ser *descatalogados* por su falta de identidad o calidad urbana. La torre es un ejemplo

Y esto es válido para programas de vivienda, torres u oficinas, como lo atestiguan los trabajos de Steven Holl para un Complejo residencial en Pekín para 2.500 habitantes en 22 plantas, que es tan masivo como la Casa del Libro en Pekín, de Koolhaas, para la mayor editorial china. Entre soluciones tradicionales y alardeos de resina y vidrio prensado, la masa se disimula con la escala, la transparencia y la fragmentación, contribuyen a perder la noción de su existencia. A la pérdida o compresión del tiempo y el espacio, la falta de escala transgrede los límites horizontales y verticales de las dos dimensiones. Si los ejemplos de macro-barrios chinos se comparan con las torres, el asombro es mayor.

La torre es un hito imprescindible para las tecnologías de control de tráfico, cuando se emplea como hito paisajístico en la desembocadura del Tajo por Gonzalo Byrne, en Lisboa, o en el aeropuerto de Arlanda, por los suecos Fins y Pert Wingårdh, o una alternativa a los skylines de muchas ciudades. En los ejemplos de nuevas torres y rascacielos que se muestran a continuación se plantean claramente los problemas de la definición de una teoría de cada sistema de pares que agrupan su función con su estructura formulando una acción de proyecto que se explica en su dimensión o magnitud. La estructura de la epidermis se trata como razón esencial de la concepción del proyecto y la aproximación del proyecto a las variables de generación de formas. El hilo conductor es la evidente razón de ser de estos objetos pensados desde la radical prioridad de la piel estructural entendida como tejido resistente. (Fig. 33)

147. Ver, entre otras, la revista "av proyectos" n°003. Madrid 2004

Pero, por encima de su uso puntual, la torre es un territorio impune a las dimensiones y a los records. Y como un corto listado de ejemplos, la Torre de Renzo Piano en Londres, llamada The London Bridge (con 310 m de altura hasta 7.000 personas vivirán y trabajarán en ella); la Torre Minerva en Londres, de N. Grimshaw (de 92 a 217 m y 50 plantas); el Complejo Moscow City en Moscú, de EEA/Erick van Egeraat (61 y 72 alturas y dos edificios de oficinas); la Torre de Calatrava en Malmö (en un barrio modelo de estrategias sostenibles que enfatizará la torre de 50 plantas); la de SOM en Nanking, denominada Torre Jinling (320m de altura, que cambia de uso cada vez que gira 90°, aligerando su sección de conjunto); el edificio de Richard Rogers, denominado Leadenhall (oficinas en 225 m de altura); la Torre de Swiss Re de Norman Foster, también en Londres (180 m de altura). Y esto sin contar las 8 nuevas torres de Barcelona, las 4 de Madrid y, por fin la torre Taipei 101 en Taiwan (con 508 m de altura).¹⁴⁷

No hace falta insistir en la creciente megalomanía *sostenible* y el uso del término que se ha apoderado de las grandes firmas de arquitectura, a la vez que el discurso de la desmesura se pone en lo alto del subconsciente general, sin contrapeso de ningún tipo, con torres *biónicas* incluidas. Todos son ejemplos de construcción de bocados de teoría y de formulación de propuestas tecnológicas. Igual que el museo, *la torre es un icono* y un campo de experimentación, - y también debería serlo de crítica -, ya que se distancia de la noción de *edificación en altura* y abre un debate que excede con mucho el de la arquitectura y la tecnología de la construcción en exclusiva y entra de lleno en la esfera de la responsabilidad ambiental de los arquitectos frente al planeta. Ante un fenómeno *viejo* que ahora toma la vía de la rápida extensión masificada y global, no podemos conformarnos y contentarnos sin más, diciendo que la construcción en altura supone ahorros de recursos como se planteaba en tiempos del Movimiento Moderno, sin antes demostrar que los recursos no se hayan despilfarrado sobre el mismo suelo especulado, o que la construcción en sí sea un despilfarro desde el punto de vista de los recursos empleados en su construcción y mantenimiento.

Pero además de esa cuestión *moral* sobre el equilibrio metabólico, está el hecho de que las torres han cambiado la evolución tipológica y constructiva, así como las funciones de los primitivos *rascacielos*. Los de Toyo Ito en el Raval, Foster en Londres, Nouvel en Barcelona, Koolhaas en Beijing, y en otro sentido, Alsop en Dusseldorf, se metamorfosean en discursos y obras abrigados por un concepto distinto de la altura en el que priman los elementos de la

textura, entendida como elemento estructurante de la idea sobre la gravedad fundamentada en el propósito de aligerar las dependencias tradicionales de la racionalidad constructiva y atender a otras investigaciones de la intuición aplicada a un sistema de proyecto basado en la tecnología de las mallas.

La exploración que se reconoce en estas indagaciones, recogidas en la Fig. 33, va más allá de cada alternativa y subvierte el orden de las prioridades, dando preferencia a los efectos por encima de la razón resistente del cálculo convencional. En el de Nouvel, la torre Agbar, porque la torre se convierte en icono del cálculo pormenorizado de los esfuerzos convenientes al fin de instalar una trama aleatoria que conviene a la seriación fortuita de huecos y vanos. En el de Foster porque la idea de una trama romboidal se eleva como una helicoide hasta que parece sostenerse por uno de esos mecanismos frágiles de las lámparas de papel. La de Koohaas en Beijing porque encaja la cinta de Moebius para apretar el vacío y lo deja fuera, a costa de vaciar su esfuerzo y descentrar su estructura portante en un vuelo de apariencia imposible, que es simultáneamente pórtico y arco de celebración del espacio. La forma sigue a la invención de la textura y es inseparable de la estructura de la sección envolvente, a costa de magnificar dimensiones estiradas en retículas ligeras que no sirven más que a los efectos y se convierten en causas más o menos aleatorias de su cambio de escala perceptiva junto a los efectos de luz y de color que pretenden fundirlas con el paisaje a la vez que lo modelan inexorablemente.

Por eso, además de los resultados de la forma final producida por la investigación previa de la solución constructiva de la textura, entendida como elemento generador de la motivación última del objeto y su contexto paradigmático, la crítica debe hacerse extensiva al balance global de cada caso. Un balance acerca de los medios aportados y los medios consumidos para esa innovación. No se puede mantener fuera del ojo crítico lo que muchas de las veces no es sino un fenómeno de especulación inmobiliaria sobre territorios no vírgenes, sino ya expoliados, que ahora se prestan al capital para una vuelta de tuerca de densificación, que se hace bajo el atuendo magnífico de edificios espectaculares y llenos de *glamour* cuando esconden en el vidrio y el cristal mucha falta de escrúpulos y de vergüenza por el despilfarro de sus audacias sin equilibrar del todo la aportación experimental que añaden a la forma como plusvalía, como creo que es el caso de la torre de Foster para Swiss Re en Londres.

No obstante, la masificación se enseñoorea de todos los usos, como atestiguan las imágenes de la Figura 34, que aportan soluciones de vivienda masiva en territorios densos o la masificación centralizada de los usos administrativos, como la Ciudad de la Justicia de Barcelona y en otras ciudades españolas, las ciudades de la salud, etc.

Las masivas construcciones de viviendas u oficinas pueden tener una intención diversificadora de tipos en un bloque gigante, como es el caso de MVRDV en Ámsterdam, inducir un programa de textura en las tramas urbanas inventadas por Sancho y Madrideojos para el barrio de Doulon o, simplemente, banalizarse en la masificación de una maqueta de prismas de distinto tamaño, como en la Ciudad de la Justicia de Chipperfield.

Pero el volumen en masa o la torre, hay que volver a insistir, como el museo, no cierran el debate, que está abierto en la vivienda y en otros tipos puros o mixtos y no se queda solo en la especulación del suelo y el despilfarro ambiental, sino que alcanza a la tendencia al adefesio estético y constructivo y a la indecencia ética con adjetivos sostenibles. Otras veces, como en el caso de Chipperfield en Barcelona, no es más que el efecto de la firma de autor para justificar el eco de la arquitectura densa en la sociedad masificada, y de sus responsables políticos y urbanísticos, que buscan respuestas de calidad homologada a entornos que no tienen más remedio que llenar de viviendas u oficinas. (Fig. 34).

Un debate abierto que no puede cerrarse sin nuevos criterios críticos y menos basados en la abstracción o la impunidad del tipo “prisma” “torre”, o “museo”, o cualquier otro. Criterios más y más ligados a la experiencia y fundamentos *interparadigmáticos* de cada uno y a su evaluación singular y concreta fuera de la propaganda del capital que los financia y de los



Fig. 34-a. Viviendas en el barrio Doulon, Pekín. Sancho y Madrdejeos



Fig. 34-c. 156 viviendas en Ámsterdam. MVRDV

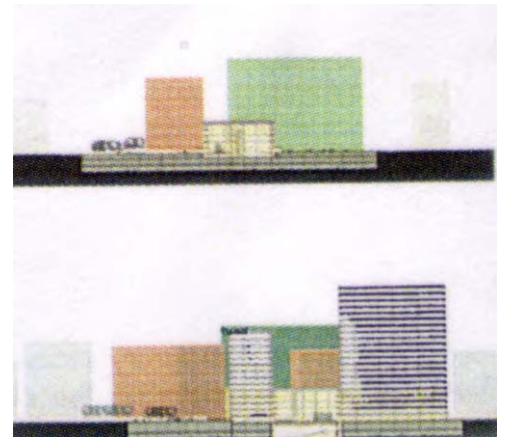


Fig. 34-b. Ciudad de la Justicia en Barcelona. David Chipprfield

medios puestos a su servicio por la arquitectura y sus portavoces. Evaluar los resultados es posible combinando la dialéctica de cada propuesta con el alarde o la investigación finalmente realizada.

En las investigaciones sobre las envolventes, aún así, las más de las ocasiones la piel se puede entender como estructura, pero su acepción dominante más frecuente es la que se refiere a su condición epidérmica, superficial. Tomada así, la piel de los museos es la garantía del eco de su mensaje. La piel de las torres es la excusa de su altura. La piel de los prismas delata la eficacia teórica de la transposición del ensayo exploratorio de sus plantas, como sucede con MVRDV. Pero esa piel tiene un precio que debe medirse no solo en términos económicos, sino en logros estéticos, tecnológicos y sociales.

Sorprende por eso que nadie limite desde el campo teórico experimentos como la carpa de celebración del Milenio de Rogers en Londres; ni casi nadie apenas critique, aunque las obras sobrepasen lo pintoresco, como los edificios de las Torres Petronas de Kuala Lumpur, o las Torres KIO de Madrid. Hay demasiadas ocasiones en que solo se reacciona mediante el asombro local provinciano en la aldea global a esos acontecimientos y récords constructivos.

El volumen ampuloso y la desmesura proyectual constituyen también la parte *culta* del mismo acontecer de ramificaciones en los grandes centros comerciales y los gigantescos edificios de las terminales de transporte. Todo el problema de umbrales y tamaños se reduce a una cuestión simple: la escala planetaria modifica los principios del pasado y subvierte las relaciones espacio temporales como nunca en la historia de la humanidad, pero a la vez, las *comprime, entrelaza, pliega y ajusta* en un territorio cada vez más colmatado. El modelo desencalado se repite también a la escala “pequeña”. En el Rijksmuseum de Schipol y en las 3 Escuelas de Ritchmond el modelo del plano abrazando el espacio en todas direcciones parece evocar una *flotación* del espacio encerrado por ese *plano envoltorio*. (Fig. 35). El tamaño del objeto no impide su cosificación independiente de las condiciones del lugar, pues se hace dueño de una escala propia y de un discurso autónomo. Sea como caja dentro de otra (Rijksmuseum en Schipol), como elemento autónomo (escuelas de Ritchmond), o imponiéndose a un paisaje con un orden nuevo, como ocurre con la conocida Estación de Autobuses del Casar de Cáceres.

Desde la sociología, la ausencia de complejos, la rápida justificación de los procesos de

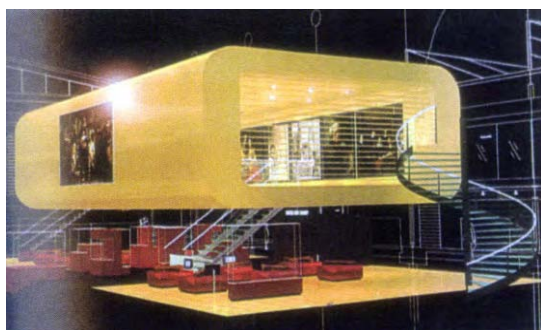


Fig. 35-a. Rijksmuseum en Schiphol. Bentheim y Crownel.



Fig. 35-b. Tres escuelas en Ritchmond. Future Systems

mercado y la adaptación de la arquitectura a esa medida de “talla”, que se adapta a cada lugar sin importar el hueco que quedará, es un elemento más de una especie de ley de los vasos comunicantes que tiende a congestionar el espacio, sin importar los efectos colaterales que producirá en su entorno. El edificio, al materializarse consigue un “sitio” en un espacio cada vez más colmatado y eso ya es una garantía de existencia. El “texto” del proyecto contemporáneo se hace un hueco en el espacio comprimido del fragmento de ciudad que llena.

Siguiendo este proceso, la *arquitectura masificada* o la *masa de arquitectura*, presuntamente desmaterializadas, tienden a convertirse en elementos convergentes con la masa de edificación, pues la desmesura otorga dignidad a los suburbios, al menos para que no pueda acusárseles de falta de vitalidad y les coloca en la disyuntiva de volver a masificarse bajo la arquitectura de firma. Esta homologación por la singularidad es cómplice del sistema por partida doble, pues al afirmar la semiautonomía de la arquitectura, provoca un espaldarazo a lo nuevo frente a lo existente (el barrio, la calle, la plaza o el parque). Y así, la toma del sitio por los modelos singulares acentúa los procesos más espontáneos de la arquitectura, lo que va en contra de la posibilidad - ya casi inexistente - de planificarlos, integrarlos, o, siquiera, enjuiciarlos críticamente porque se trata de un cambio de escala, también, de la memoria urbana.

La adaptación a esta visión de la escala, de la moda, de la diferencia, o de la medida, coinciden en buena parte con procesos similares de adaptación a la mundialización, que significa en términos económicos puros una masificación indiscriminada del planeta o de sus periferias de mayor renta, y ocupaciones del territorio con poco aprecio hacia los valores naturales todavía cualificados. La visión reivindicativa del turismo de masas y de su arquitectura despreocupada y banal, también otorga una concesión de principio al hecho de que, por tratarse de un fenómeno inevitable, las consecuencias no son sino efectos naturales de procesos socioeconómicos a los que los arquitectos no tenemos otra tarea que hacer sino la de ayudar. Pero, como se ha visto, el fenómeno de la falta de escala es lo suficientemente generalizado en las condiciones de cualquier uso urbano para que favorezca sobre todo un paisaje en el que tiende a primarse la innovación puntual sobre cualquier premisa del lugar.

Las variables temáticas.

El edificio en el proceso de singularización o individualización va asumiendo una identidad separada que lo distingue de los demás o de su entorno estableciendo una nueva comunicación que proviene de su “tema”, no solo cuando este viene explicitado por su destino, como sucede en lo que se han llamado ciudades del “cine” de la “justicia”, la “salud” o el “vino”, que vienen marcadas por una escala o una función que engloba numerosos grupos de edificios concatenados, lo que sucede también cuando por su identificación con un tema comercial, administrativo o de ocio se conoce como parte de una complejo “temático” sino cuando asume una metáfora demasiado explícita, como veremos después con C. Jencks en lo que él llama “división dual básica entre realidad y significado”. Entonces el paradigma subjetivo que

impregna todo el proyecto puede otorgar el “tema” al edificio, que se convierte en la expresión del contexto y la metáfora que han sido esgrimidos por su autor. Las torres de Kio pueden ser la “puerta” de Madrid, en tanto que un edificio de Zaha Hadid puede ser un emblema del “torbellino”, la “fluidez”, o el de Toyo Ito en Torre Vieja (Alicante) puede representar la pulsión hacia un “medio ambiente articulado” en un entorno que dábamos por irredimible gracias al turismo. Las variables temáticas están basadas también en las metáforas que enseñan las pieles (bodegas Marqués de Riscal) o las “formas animadas” de las coberturas con “tema” tecnológico.

La teoría más severa convive con la frivolidad y la teoría crítica con la teoría contingente. Todo bajo un paraguas que a veces puede resultar inconsistente o banal. Tal vez hoy en día se esté ocupando el suelo de manera más indiscriminada que nunca anteriormente; el siglo XX ha sido el de las grandes transformaciones del planeta. Esas transformaciones hacen que, de hecho, el lugar y el paisaje urbano puedan tratarse todavía peor desde la teoría puramente mercantil que cuenta también con sus teóricos del dinero, la inconsistencia o del kistch. Y, en estos casos, los edificios cuentan también con paradigmas asociados a la idea de la democracia consumista, a la exacerbación del “tema” como último recurso a aflorar para no perder un punto de individuación en un entorno degradado que de alguna manera se quiere regenerar.

El menoscabo de la preexistencias ambientales, el lugar o el entorno también es un fenómeno ligado a la expansión turística del último tercio del siglo pasado que no ha parado de crecer. Es un fenómeno que implica las grandes áreas ocupadas por las masas fuera de su entorno habitual y las indiferencia. El turismo es una de las grandes causas de las transformaciones espaciales de nuestro tiempo y, a menudo, es un fenómeno desconocido por la crítica de arquitectura. Con frecuencia también, las grandes figuras de la arquitectura intentan recuperar con su firma territorios ya deteriorados por la ocupación masiva, por la fealdad edificatoria o el pastiche.

Pese a esta rápida degeneración de entornos que fueron privilegiados, el espacio contemporáneo por antonomasia es el espacio del turismo, el espacio característico de la sociedad del ocio, tal vez el más ajeno a los procesos intelectuales de la arquitectura y el más proclive a la adopción de sus formas pervertidas: Tendente a lo clónico, a las réplicas sin fundamento y, en definitiva, a la estupidez, al fracaso de la inteligencia, el turismo añade lo indiferente al mundo del ocio, provocando la contra oleada del mal gusto en todos los continentes y en los parajes más interesantes para el ejercicio de nuevas formas de arquitectura. Aquí se puede decir con toda seguridad que, incluso en las zonas de mayor riqueza y bienestar, la arquitectura ha evolucionado a peor, a medida que aumentaban los índices de ocupación de suelo y desarrollo y se degradaban los recursos ambientales que eran la causa de su atractivo. Algunos seguidismos teóricos han acabado por crear una confortable teoría acomodaticia que denominaremos a priori *inconsistente*.

El turismo masivo, en todas sus formas, es la causa de la transferencia inevitable de los procesos que han dejado marcas indelebles en el litoral más rico en elementos naturales, pero los grandes “seaside resorts” y los complejos turísticos y recreativos son, junto con los grandes parques temáticos, la punta de lanza de la sociedad del ocio y su configuración arquitectónica más decadente y falta de vergüenza.

El modelo de Las Vegas, (ver el pastiche grotesco del New York, New York Hotel de Las Vegas o sus homónimos, creciendo en Benidorm, Disney París, Orlando, etc), acrecienta la sensación del simulacro generalizado en el que parece querer vivir la sociedad contemporánea(o sus panegiristas sería mejor decir). Desde Graves y sus proyectos con “enanitos de Blancanieves” algunos arquitectos de prestigio prestan su apoyo gozoso a una cosa u otra, sean recalificaciones, aumentos de altura, multiplicación de la edificabilidad o cualquier otra simulación de mercado, convencidos de que el simulacro es una parte del contenido del proyecto, absolutamente indisociable de las partituras tectónicas. Es lo que alguna arquitectura de firma actual tiene de fácil, falso y sentimental, en acertada expresión de

Antonio Miranda.

El discurso cerrado de paradojas y misterios que consiguieron implantar Venturi y Scott Brown al aprender de Las Vegas se ha suplantado por superación indiscriminada. Así la subversión espacial no ha hecho sino aumentar y, en su degenerada visión del simulacro lo que ha creado es una vinculación clónica que no puede minimizarse cuando autoridades chinas visitan, por ejemplo Madrid, para encargar barrios que son réplicas del centro madrileño; o Méjico, o cualquier sitio con perfil. Se puede decir que los análisis posteriores al penetrante ensayo de los visionarios arquitectos norteamericanos no han permitido separar el grano del fino análisis teórico de la mucha paja que contenía, y lo han engordado al límite de lo que da la húmeda complacencia con lo que son las reglas de mercado. Tal vez hemos aprendido más de la cuenta de Las Vegas, pero seguimos justificando aberraciones y proyectándolas desde la posición cínica. Esta realidad sucumbe también como nueva *tradición cínica* de los últimos treinta años del clarividente manifiesto, continuada por otros prestigiosos arquitectos y santificada por Koolhaas tanto en los nuevos espacios del desarrollismo económico, como en cualquier sitio donde se busque una explicación cínica del encargo del proyecto. (Ver Koolhaas en las Vegas) Sin embargo, esta realidad no es desconocida; no puede eludirse, ni puede desconocerse. El purismo ignorante es cómplice de las estrategias acomodaticias, porque al ignorarlas suele favorecerlas.

A pesar de estas consideraciones, lo inapreciable del discurso de Venturi y Scott Brown desde el punto de vista de su aportación teórica es que presagiaron un cambio extendido a todo el ámbito simbólico de la arquitectura, ampliando indefinidamente sus posibilidades como intermediaria de imágenes e iconos transmutables de un sitio a otro. Los acertados análisis arquitectónicos a la arquitectura de consumo masivo han canonizado la arquitectura del ocio y la han convertido en objeto crítico, como ha sido el caso de Benidorm, tan edulcoradamente defendido por algunos estudiosos de sus peculiaridades. Si consideramos Benidorm como una ciudad “temática” sus edificios también lo son uno a uno, pues alcanzan puestos en los rankings o representan el récord en sí mismo, lo que alude a esa otra capacidad temática internacional de poner edificios a la carrera en competiciones que pretenden aumentar la capacidad mercantil de las ciudades que los acogen. El edificio temático es transversal, porque puede ser uno de esos modelos *vertebrados* de Calatrava que adquiera por sí mismo la capacidad de emitir mensajes propios o puede ser una promoción de ocio como sucede con el bien publicitado edificio de Jean Nouvel en Baleares. La construcción del proyecto adquiere en la concepción “temática” una verdadera potencialidad de generación de metamensajes, pues todo el proceso de diseño se convierte en la transposición de la idea del “tema” que reúne el conjunto de paradigmas convocados (ocio, clima, ambiente, tecnología, libertad, etc), y los envuelve en una idea generadora, aunque luego el resultado no sea más que una justificación a posteriori de esa idea motriz, transformada por la convocatoria de contextos y metáforas que surgen a su amparo.

Las consecuencias de esa anticipación del formalismo de la formidable convicción *explícita* en la democracia occidental, el mercado y el ocio son, en fin, bastante degradantes en el conjunto de un planeta que tiende a la *indiferenciación* espacial de los perfiles urbanos de la corteza edificada, lo que se llama la *ciudad genérica*. Para manipular esa indiferenciación hay que llenarla de objetos con tema, en el proceso de cosificación ya aludido y completarla con elementos de esos pares de paradigmas sin los cuales parece carecer de sentido. Cuando hablamos de arquitectura del espectáculo, estamos casi siempre aludiendo a la necesidad autoimpuesta por el mercado de atenerse a temas que puedan ser identificados por las masas que consumen en la sociedad global. Las contradicciones que produce este fenómeno de la explicitud del mensaje, - que obliga a vocear y extraverter lo que se quiere decir -, conducen aun envejecimiento más rápido, con lo que el edificio “temático” tiene a tener una vida más corta pues su proceso de aceleración desgasta su “esperanza de vida” mucho más.

Con frecuencia, la solución a estas contradicciones consiste en obviar aquellas que son inconvenientes al análisis de los fenómenos nuevos, realmente innovadores porque se

plantean temas y no porque los explicitan. Aquellas normas que escapan, por sus leyes mercantiles inteligentemente planteadas a las de la razón incluso económica hacen que mucha arquitectura sea reciclable una y otra vez. En cambio, la degradación de los destinos de lo pintoresco o de lo asombroso que q menudo también se encuentra delimitado por los edificios que son temáticos en primer grado es inexorable a largo plazo, igual que el deterioro de su hábitat construido.

La representación metafórica.

Definidos los parámetros del formalismo de mercado que acaban por explicitar tanto su contenido temático que se vuelven portavoces de su metáfora en primer grado, el problema de la representación acaba multiplicando exponencialmente los contenidos de los significados que llevaría adheridos. Se pueden determinar así, inmediatamente, los límites en los que inscribir la arquitectura que roza esos perfiles, que van más allá del tema y aspiran a una representación. Esa representación podría ser la que se define con arreglo a los estándares sociológicos y económicos que se han establecido en la sociedad actual, a medio camino entre el espectáculo y la satisfacción, la *corrección política* o el poder institucional o empresarial.

Pero también en este escenario, la piel como límite de la delgada línea que separa lo real de lo virtual se convierte en el protagonista de la arquitectura del espectáculo, del de la pulsión explícita; del *tema* y del *kistch*. En este caso se trata de una piel moldeable, pero *esencial*. Al fin y al cabo, Deleuze y Guattari anticipan que la piel en el fondo el rizoma es una forma de corteza de la meseta y de su topología general - es la materia profunda de la estructura del espacio. Por tanto, la piel - en su versión más empobrecida o epidérmica - se empodera de los territorios del espectáculo y la representación, ya que la construcción de los espacios de representación no tiene tanto que ver con la presencia de un poder personalizado sino el de una sociedad anónima o, mejor, indiferente.

Por eso se encuentran pintorescos ejemplos del poder y representación indiferente del Estado, (aunque para ello habría que revisar el papel de la desmedida y especular Macro Cúpula *democrática* del Reichstag de Berlín de Norman Foster), de la Iglesia (aunque habría que repasar el papel de los nuevos templos encargados a arquitectos de prestigio a lo largo de todo el mundo, como los de Meier), y otros templos de sociedades y sectas de todo tipo, el Ejército (como el caso de la base de Guantánamo) o la Administración (el Ministerio de Finanzas junto al Sena en París) o cualesquiera otros símbolos de arquitectura y poder ensamblados en edificios públicos (como el Ayuntamiento de Londres o el parlamento de Escocia) que alimentan un imaginario de poder a caballo entre el asombro y el desasosiego. Ese imaginario se basa en la superposición de metáforas y contextos de la representación a través de la arquitectura hasta agotar su capacidad de intermediación y transmisión de mensajes. No solo enfatizan el procedimiento de proyecto haciéndolo más y más explícito, como ocurre con los edificios temáticos, sino que además proyecta una voluntad de representación que debe identificar, más que en la historia anterior, los valores y principios supuestos a la sociedad, la entidad, o la comunidad que forzosamente hiper-representa. Este principio de representación impostada es una constante de muchos proyectos contemporáneos y una variable de peso en cada uno de ellos a la hora de tomar decisiones sobre materiales y procedimientos constructivos y tecnológicos.

El poder se representa actualmente de otra forma y se reparte arquitectónicamente de una manera muy obvia, o por el contrario muy sutil: las grandes multinacionales y sus edificios corporativos, especialmente en el renovado Berlín (Friedrichst.), que está siendo ocupado por una gran parte del nuevo pintoresquismo tipológico. La explicitud pasa por el contenido de la representación que se quiere enseñar u ocultar mediante los recursos arquitectónicos puestos a su servicio de forma radical. Este proceso, como hemos tratado antes, es mucho más claro en los grandes museos y sus edificios reclamo. Sin embargo, las grandes estaciones y aeropuertos, como templos del transporte y los grandes estadios deportivos que son los emblemas de una

sociedad civil difusa, transnacional y descentralizada, alimentan de mitos gigantescos el pensamiento colectivo. Los valores arquitectónicos quedan oscurecidos por el asombro general ante Estaciones, Auditorios, Museos y Estadios formidables del mismo selecto grupo de arquitectos de fama internacional que, con resultados muy desiguales, devuelven a las ciudades la autoestima supuestamente perdida o rebajada.

Aunque sea políticamente incorrecto hablar de esta evolución mercantil, o mediatizada por la política sin disfraces, tan característica del siglo XX, de ella se deduce un cambio socioeconómico trascendental para la teoría, porque en su derredor conviven todos los discursos imaginables. Entre las estrategias de proyecto la incorporación de códigos de representación íntimamente ligados a la forma de desarrollar el proyecto es una constante que se reproduce mediante la misma combinación de elementos de textura que venimos explicando. La textura envolvente de los edificios representativos es de una capacidad comunicativa asombrosa. Pero la textura envolvente de los edificios de representación como la Torre Agbar supera cualquier hipótesis. La metáfora del “geiser” y la alusión al agua, al mercado del agua, son una parte mínima de los múltiples énfasis simultáneos que un edificio de esas características pone en juego para hacer valer sus estrategias de representación en el paisaje, la ciudad, el mercado. La arquitectura de representación actual trasciende los mecanismos del siglo pasado y del anterior, en los que, por poner un caso, la Torre Eiffel incorporaba mensajes de varias generaciones en un solo edificio para deslumbrar con la capacidad técnica del momento tecnológico que representaba, para producir una especie de pleyade de edificios de la representación de cualquier tipo que, además de las metáforas y contextos que sugieren multiplican todos los códigos estéticos y tecnológicos para hacerlos vibrar en todas las direcciones posibles, mediante los alardes de su piel convertida en reclamo de los mensajes corporativos, de los principios que se dice defender, de los valores que se quieren proclamar y de los elementos tecnológicos que se han utilizado para ello. Todo esto no representa más que un paso de gigante en la autosatisfacción y el espectáculo que la arquitectura puede identificar y hacer aflorar mediante sus recursos en cada ciudad, en cada multinacional, en cada continente.

La lista es interminable, pero hay casos verdaderamente ilustrativos, algunos merecedores de atención. Así las aseguradoras Allianz, Swiss Re y otras, aquellas que entre sus objetivos tienen el de determinar quién y cómo puede ejercer de arquitecto en el mercado, se visten sus mejores modelos buscando a los mejores sastres de la pasarela de la arquitectura global y compiten en modernidad a través del proceso mediador, que traspasa los códigos de la arquitectura monumental a la doméstica o las de menor escala, desde el espectáculo del fútbol a los negocios sin discontinuidad alguna. Las reaseguradoras ejercen el papel filosófico al contestar a las preguntas que la incertidumbre arquitectónica no sabe o no puede responder. Se posicionan en los grandes proyectos y las torres de sus sedes para marcar tendencias y definir modelos que asombren por su supuesta certeza en la definición de lo que es y hasta dónde puede llegar la *nueva modernidad*.

Elementos de compromiso en los patrones vivienda.

Hemos visto desde dónde se articula la teoría inconsistente, como se rozan algunas fronteras desde las arquitecturas explícitas, temáticas, hitos de representación de la sociedad que se alimenta de la cultura del espectáculo y la satisfacción. Anticiparemos ahora unos comentarios sobre el compromiso de la arquitectura contemporánea con la vivienda, antes de seguir con el análisis de series.

Aún no sabemos el camino que tomará la evolución de la teoría fragmentaria, y si será distinta en el comienzo del siglo XXI, pero ya se apuntan algunos datos, en el sentido de volver al compromiso ambiental y la responsabilidad en los proyectos, que suelen provenir de los arquitectos que más énfasis ponen en la producción teórica frente a la bulimia de los encargos que necesitan los grandes estudios de arquitectura. Tiene componentes nuevos, ya que a

menudo se sufraga por un cliente culto, menos sujeto a la presión de las grandes firmas, que evocan cada día más los mitos de ese pensamiento que se podría denominar genérico, sin aristas, de piel suave y tacto moderno, como un antídoto disimulador de defectos y despilfarros.

Es sintomático que, tal vez por ese giro incipiente, haya un salto de diferente cualidad estratégica en los proyectos de alojamiento, como si hubiera menos capacidad para convivir solo con el asombro y la sorpresa. De los macro-proyectos a los simulacros, pastiches, o alardes *autorizados* y ampliamente comentados por los *gurús* del pensamiento arquitectónico a las viviendas se produce siempre un salto cualitativo en el discurso, una llamada a la responsabilidad. Entre tanto aspaviento constructivo, se tiende actualmente a reducir el problema de la vivienda a una cuestión individual o de grupo en el que se defiende la búsqueda del artefacto tecnológico que preserva y acentúa sobre todo su perfil de nodo en el que confluyen los instrumentos necesarios para conectarse con el mundo.

Pero en el análisis teórico del problema de la vivienda o del espacio público (veremos que pasa con los parques y jardines) se incorporan avances y puntos de partida que el proyecto contemporáneo había reservado a tipologías más emblemáticas. El estudio del proyecto contemporáneo de vivienda resulta esclarecedor, porque además de las revisiones de los proyectos del siglo XX, afloran además, a la vez, a la concepción teórica los problemas de acceso a ese recurso, el equilibrio metabólico del proyecto residencial y su incorporación a redes de flujos. El papel de blindaje (o reserva de la individualidad) de la vivienda en el mundo occidental, en los países más desarrollados, deja la comunicación externa desde la vivienda al espacio público casi en exclusiva a la movilidad automóvil y a las telecomunicaciones. Las consecuencias para el proyecto del hábitat urbano son devastadoras. Ahora estamos más que nunca en el dilema privacidad-comunidad, tal vez más abisal que en cualquier otro momento de los últimos treinta o, mejor, veinte años. Aunque sea con lenguaje transparente y minimalista, la vivienda se convierte en célula activa de un espacio segregador y discriminatorio de todos los espacios interconectados por la red. Ya no sólo en el sentido de dar seguridad, sino en el de apuntalar la fortaleza o el baluarte de la individualidad frente al mundo exterior. Poblado de oportunidades, pero lleno de peligros, ese mundo de afuera se puede transitar mucho más fácilmente desde el espacio privado, que no genera sobresaltos, articulando redes virtuales para acceder a funciones como la compra, la comunicación, la formación el intercambio o cualquier otra, que antes se hacían en espacios o edificios públicos o utilizando el vehículo privado. La vivienda queda así sujeta a un campo de experimentación supuestamente ilimitado en la oferta individual o privada y más cerrado en lo que se refiere a la de iniciativa pública, que abarca desde las fórmulas de habitación masiva a las soluciones para los problemas de nuevo tipo que crea la vida en la ciudad de la información. Porque este es sin duda el escenario de los conflictos, el de la relación entre el espacio individual y el colectivo, entre el espacio privado y el espacio público que han refundido y reinventado sus funciones o las han escindido por completo. Cualquier escenario sirve para las claves de predicción y sorpresa contrarias a este planteamiento, que pueden encontrarse en la adusta Berlín o la festiva Las Vegas. (Fig. 36 y Fig. 37) La vivienda y el alojamiento albergan patrones que son a la vez elementos de teoría arquitectónica e investigación sobre la doble noción de envolvente y estructura como elementos simultáneos de intencionalidad teórica, o como refugio espacial para el ocio simbólico individual.

Frente a este escenario, o con él como referencia, hay que sacar conclusiones, buscar referencias y no excluir posibilidades abiertas por la exploración a tientas de los modos de invención de los lenguajes formales de futuro. Berlín es un sitio donde se sigue apostando por un planteamiento crudo de los problemas, aunque las soluciones ofrecen tanta incertidumbre como en cualquier otro lugar y conviven ejemplos de todas las tendencias y formulaciones, desde la teoría del esplendor hasta el fragmento de teoría contemporánea comprometida.

Modelar para la vivienda los mecanismos críticos de lo que entendemos por arquitectura responsable hacia las necesidades humanas primarias (que incluyen el ocio y la cultura, y el

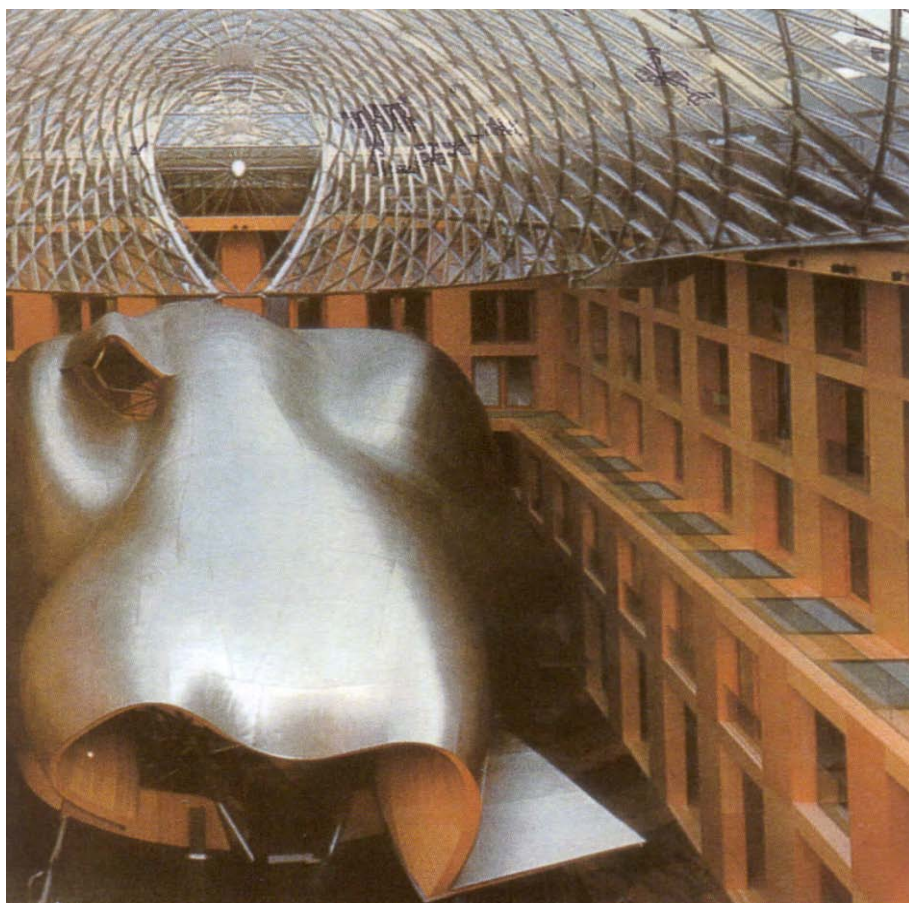


Fig. 36 Gehry en Berlín



Fig. 37. Koolhaas en Las Vegas

148. HAYS, K. Michael (ed.), ["Introduction"]. *Architecture Theory since 1968*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2000 [1998].

transporte, y tantas otras cosas) permitiría establecer las fórmulas de su conocimiento de las estrategias de proyecto y su evolución en el nuevo contexto. Ese contexto incluye los sistemas binarios de los que Michael Hays, en la obra aludida anteriormente, hace de testigo.¹⁴⁸ Al reconocer que en esas concatenaciones de *pares* se produce la transcodificación en vivienda. El cambio de escala a la tipología de un tipo muy serialable y, por tanto, repetible, no excluye los campos de experimentación de diferentes paradigmas contemporáneos superpuestos o engarzados de una manera identificable. El intercambio de esas transcodificaciones de formas, metáforas, tecnologías, innovaciones ambientales y propuestas espaciales, tipologías y módulos al entrelazarse con el problema de la vivienda se convertirá en el siglo XXI en una de las variables más potentes en la experimentación de la nueva arquitectura y el impacto sobre la ciudad exterior será una más de las hipótesis de cálculo paramétrico y de invención a pequeña y gran escala. La reificación “verdinglichung” aplicada a la vivienda se transformará en la maximización de la teoría fragmentaria, individualizada, que viene a ser el reconocimiento de que ya no hay teoría o posibilidades de teorizar si no se exploran las necesidades de vivienda desde el reconocimiento de que los problemas han cambiado, y hoy es un argumento vital procurar un alojamiento individualizado en todos los sentidos, - seguro y digno a través de arquitectura de calidad - a millones de personas en el mundo.

Pero desgraciadamente no es así todavía: el proceso es sumamente lento, aunque proliferan los buenos proyectos, por ejemplo, en España. Las inquietudes proyectuales se manifiestan más en los proyectos singulares, en los que el campo de las mediaciones ofrece una fórmula más sencilla de acuerdo, a través del proceso que hemos ido entendiendo como transcodificación. La mediación de la arquitectura ofrece así un sensacional cambio de rango a la arquitectura, pues el intercambio de sistemas y lenguajes alcanza la esfera misma de su razón de ser, la doméstica, y la pule hasta que el producto se parece a lo que se teorizó previamente. Este es un cambio sustantivo desde la experiencia de la vanguardia del siglo XX.

El proyecto contemporáneo adquiere así, entonces, como se decía al principio, una condición de anticipación, una expectativa, un diseño voluntariosamente inventado también en vivienda -, para no responder más que a su propia génesis y crear, en consecuencia con su propia definición de límites un “texto”. Ese texto se traspasa al usuario de la vivienda como guía de viaje, mediante la tarea mediadora de hacer asimilables las transgresiones. Esas transferencias pueden ser de unas pieles en otras (como sucede en el proyecto de Sanchinarro de MVDVRV con Blanca Lleó), fundiendo tramas y tejidos (como hacen Canovás Amman y Maruri en Argüelles, en Madrid también) o viajando de la naturaleza al artificio, de lo real a lo virtual, simultáneamente encadenados y confundidos en el vivir de cada día (como ocurre con algunos proyectos de Nieto y Sobejano).

Por encima de la inconsistencia teórica y las leyes de mercado, la vivienda aparece como un compromiso y un reto renovado a los ojos del arquitecto contemporáneo. Siguiendo el razonamiento de Rossi, los “hechos urbanos” actuales sucederían también con éxito en el tipo “vivienda” porque podrían tener su correlato en este uso los grandes enunciados teóricos del proyecto contemporáneo. Entendidos así, los problemas de alojamiento serían un factor de creación de elementos primarios urbanos innumerables. De esta forma los elementos primarios procederían de un enjambre de sucesos cercanos al habitante de la ciudad. Lo fortuito del emplazamiento de esas piezas de arquitectura objetivadas y diferenciadas en el paisaje de la construcción anónima, sería un elemento aglutinador de la vida cotidiana desde el punto de vista simbólico; uno más de una larga cadena de acontecimientos inconexos, en los que la vertebración se produciría más a través del cierre de mallas virtuales, que a lo largo de desarrollos planificados o “proyectados” racionalmente a la manera clásica. Para el gusto neoliberal y el pensamiento de la globalización interesadamente parcial y segregadora, el bocado es especialmente apetecible, porque es un hecho que la arquitectura residencial se está volviendo emblemática cuando se inserta en el pensamiento fluido del proyecto contemporáneo y las tramas históricas de la ciudad la integran sin mayores quebrantos. Aprovechar esos impulsos positivos y minimizar los negativos sería la tarea de un urbanismo adaptado a los tiempos.

De esta manera, las nuevas geometrías, los nuevos patrones, las nuevas tecnologías, también en la vivienda, quedarían supeditadas a nuevas leyes, tanto del deseo como de la voluntad, experimentando las investigaciones vinieran de las propias variaciones aplicadas a la generación de la forma de los objetos o de cualquier otra fuente, como en el resto de los tipos actuales.

Evidentemente, el intercambio del sistema binario de paradigmas en el uso residencial, especialmente en la esfera pública, conduce a un efecto dialéctico sujeto a las reglas del presupuesto, mucho más controlables que en la obra singular. Pero, en vivienda, la transcodificación propuesta por cada autor, convertido momentáneamente en el único crítico posible de su trabajo, opera como impulsora de la arquitectura crítica en los propios proyectos, que se convierten, de alguna manera, en mediadores del mismo efecto mediador de la arquitectura sobre las nuevas formas de habitar y convivir, en mensaje del mensaje, si se prefiere así. O en materia crítica de su materialización como veremos más adelante, y de construcción de la ciudad.

Acercarse a una teoría sobre el proyecto de la textura como teoría en sí misma es el objetivo de este capítulo, en el que se intenta demostrar y establecer de una parte la confusión que reina en torno a valores y a nuevos paradigmas y de otra, cómo se relacionan con posturas clásicas de la arquitectura en todo tipo de proyectos y usos. Para explicar esa teoría parcial que constituye las formas de afrontar el proyecto de cada autor y que, sin embargo, están enlazadas por un deseo compartido de experimentar con la arquitectura, venimos combinando series - o pares binarios de edificios a través de los que se pueda confirmar la transcodificación de lenguajes entre proyectos, con el objeto de establecer las pautas intuitivas de las nuevas preguntas.

Los tipos ya expuestos, y los que se van a revisar de aquí en adelante, no conforman series canónicas. Son experiencias susceptibles singulares y plurales, de obras significativas, elegidas no porque representen hitos supuestamente incontestables, - que no hay tantos que duren -, sino porque apuntan tendencias que sirven al propósito clarificador de este trabajo y a la concreción de atisbos de respuestas a determinadas preguntas. Alternando el análisis de pares de proyectos con pares de reflexiones nuevas sobre los viejos problemas se puede llegar al contenido crucial de las pautas que tendrá el proyecto contemporáneo como elemento individualizado de formación de teoría y también como materia crítica en sí mismo, como se dijo al principio. Como elemento de expresión de un malestar o una satisfacción propios ante la cultura de nuestro tiempo. Una especie de código con personalidad especial. Porque la formulación del “proyecto como código” es una tendencia que puede observarse en muchos proyectos que articulan por sí mismos métodos autónomos de interpretación, frente a los que no hay una visión objetiva u objetivable, sino un cúmulo de acotaciones descriptivas.

En muchos de los casos expuestos, como se va a ir observando, se trata de inquietudes orientadas hacia el fondo de las propuestas esenciales o intrínsecas de cada planteamiento teórico, hacia las formas de interpretar objetivamente, tratando de “comprender sin asumir” su posicionamiento intelectual, o, como ocurre con algunos autores, admitiendo la sugestión o la seducción, siempre a la debida distancia crítica ante ambas cosas a la vez.

Por supuesto, estas preguntas siguen flotando o saltando como incógnitas acerca de lo que es hoy el proceso discontinuo de concepción proyecto de arquitectura, cómo se formula, desarrolla y ejecuta; y cómo se critica, en ausencia de la certeza lineal y abstracta de historia y crítica.

Las texturas envolventes.

Tal vez sea la estrategia de las envolventes texturizadas como metáfora del edificio que estructuran sea la que determina, más que ninguna otra, la formulación del proyecto como

inquietud por la doble invención formal y tecnológica de la piel.

Entendemos por series *coriáceas* aquellos grupos de edificios cuyos proyectos que hacen de la textura envolvente su razón de ser. Las series de ejemplos que presentamos a continuación nos devuelven al análisis empírico y a la plasmación de la tesis de que el hilo argumental es el elemento íntimo de la construcción del proyecto contemporáneo de arquitectura. Iremos ilustrándolas mediante ejemplos de todo tipo.

149. JODIDIO, Philip. "Building a new millenium". Taschen. Köln. 2000. P 496 y siguientes.

Aunque se trata de un fenómeno generalizado en todo el mundo, la sede de Televisa¹⁴⁹ que ha sido premio Mies van der Rohe del MOMA a la arquitectura latinoamericana, 1998 - en México DF, de Ten Arquitectos (Enrique Norten y Bernardo Gómez-Pimienta) es un ejemplo característico de esa transfiguración de la envolvente, pues en este caso, abarca el edificio entero, aunque pueda separarse la cubierta de los muros antisísmicos y la losa de hormigón, sostenidos por una estructura de acero, los paneles de Alucobond son la piel externa característica de una elipse doblada para separarse del cuerpo de la base, acentuando una liviandad extrema que depende del zócalo solo en la medida en que parece flotar sobre él.

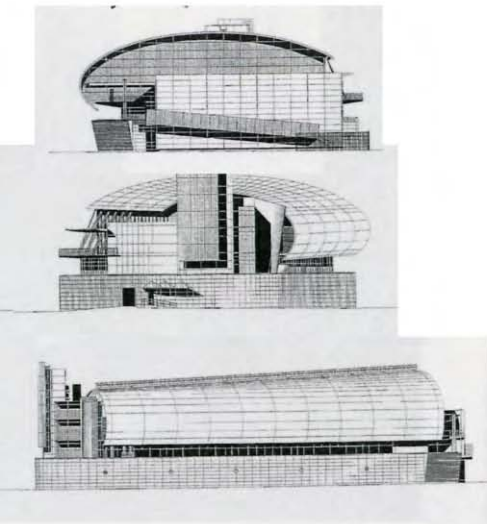
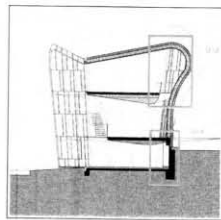
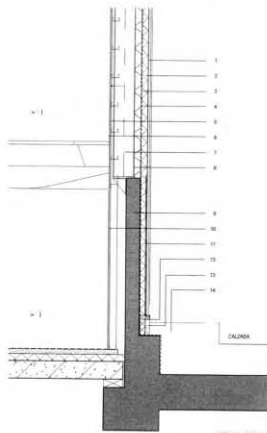
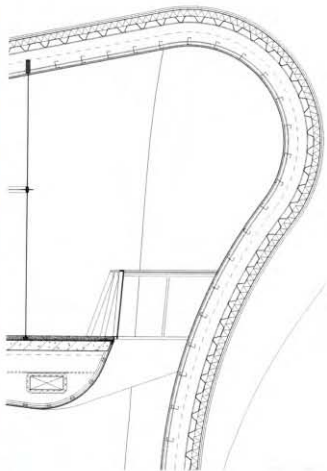
El desarrollo del proyecto, todavía apareja las nociones de alzados, pues son perceptibles sus ejes principales, la generación de las curvas en su sección variable y la composición con otros elementos de refrendo del contenido iconográfico *moderno*. Estas se hacen tanto más patentes, - en nuestra opinión -, cuánto más se salen de su inspiración para invertirla en una forma desconcertante del entorno, que articula antenas y torres, claro, pero que se mece en el basamento *semperiano* para volar suavemente como un papel doblado mediante una geometría articulada en su generatriz. Analicémoslo en relación con otro proyecto de raíz similar en su *textura* de la corteza externa.

150. Pasajes construcción n°1: Madrid 2003.

El caso de otro *proyectopiel*, como es el Architectuur Central Amsterdam de Holanda¹⁵⁰, realizado entre mayo de 2002 y Octubre de 2003, por René Van Zuuk, la cubierta continua de aluminio y zinc es la protagonista absoluta de todo el volumen sin otro apoyo que el plano de ribera en el muelle frente al Oosterdok. Sin zócalo, previniendo una fachada que rompe la curva como si le diera un corte de vidrio a una franja indefinida de placas de aluminio Kalzip, el edificio se alabea como una toca protestante, rígida y firme, para soportar la presencia de la luz desnuda en y desde sus otras paredes transparentes. (Fig 38)

El camino que va de un proyecto a otro indica una progresión en la autonomía de la piel como plano denso que se agrupa en torno al objetivo de un volumen decidido de antemano, alumbrado desde la concepción geométrica y rematado en función de requerimientos espaciales diversos. Estos requerimientos espaciales, que son una manera de entender la función o el sitio, o quizá el uso, primordialmente expresan una *formidable voluntad de hacer volumen con medios propios*, desde la corteza al centro mismo de la idea de proyecto, es decir, desde la concepción de la forma-volumen, frente a la forma-plano característica de otros tiempos. En este mismo camino apunta el Auditorio de Roma, de Renzo Piano, recubierto de un caparazón de láminas de plomo que parece convertirlo en un *escarabajo* para su crítico Ingersoll, como luego se verá. Muchos de los edificios del último período podrían inscribirse en esa tendencia a la definición de un cuerpo protector que sirve de coraza o malla envolvente del conjunto de la arquitectura. Con unas formas u otras, con unas soluciones más o menos convincentes, el proyectista contemporáneo alienta el ejercicio de experimentación sobre una arquitectura envuelta por un plano que la construye a la vez.

Aunque sean edificios desnudos de adorno, el impacto de las envolventes, en las series que hemos denominado coriáceas, es la de una *textura* que ejerce a la vez *todos los papeles*. La propia forma se engarza en la tectónica, y la epidermis se constituye en factor de brillo o de reflejo respecto del entorno y el canal, en el caso del proyecto holandés. Siguiendo este razonamiento, el problema de la epidermis, del revestimiento trasciende la moda o el capricho para alcanzar un nivel de intercambio de flujos con el entorno. Flujos de luz, de brillo o de penetrabilidad, cualitativamente diferentes a los propuestos desde el Movimiento Moderno. Aquí ya no se



- > I COMPONENTES DE CUBIERTA
 - > sistema de planas de aluminio KALZIP
 - > panel aislante térmico 100 mm
 - > lámina barrera de vapor
 - > chapa grecada
 - > prosilla metálica
 - > perfil metálico IPS-300 mm
 - > perfil metálico HEB-160 mm
 - > doble panel de yeso 2 x 12,5 mm sobre basidor metálico
 - > chapa metálica formando goterón
- > I COMPONENTES DE SUELO
 - > losa de hormigón armado 250 mm
 - > panel aislante 15 mm
 - > capa de revestimiento 55 mm
 - > acabado de suelo sintético BOLDIT
- > I COMPONENTES DE TECHO
 - > falso techo de escayola 2x6 mm Reflex en partes curvas, y Rigstone 45X 8-15-20 en partes planas, fijado a la losa mediante estructura ligera de paneles metálicos
 - > panel aislante acústico 50 mm
- > I COMPONENTES DE SUELO
 - > estructura metálica 895 60 x 120 mm
 - > pletina de acero soldada
 - > travesaño DEJO 66,6 x 16 mm
- > I TUBO DE ACERO D=168,3 mm, con acabado de pintura resistente al fuego R-60
- > I COMPONENTES DE SUELO
 - > losa de hormigón armado de 250 mm
 - > panel de aislamiento térmico 100 mm R=2,5 m²/K/W



Fig. 38-a Edificio Televisa, México DF. Enrique Norten y Bernardo Gómez-Pimienta

Fig. 38-b ARCAM. René Van Zundert

puede hablar de transparencia a la antigua manera: lo mismo ocurre con la sede de Televisa que, paradójicamente, ha sido premio Mies van der Rohe del MOMA a la arquitectura latinoamericana, 1998 - en México DF, de Ten Arquitectos. La trayectoria de ese árbol plural de lo que se llamó tradición moderna da lo que podríamos denominar *frutos transgénicos*.

Caligrafía, ornamento, revestimiento.

En consecuencia, empezamos una revisión de algunas nociones referidas a la piel, mediante una relectura crítica del papel de muchas de las cuestiones tenidas por *accesorias* a la *materia prima* de la arquitectura como el ornamento y el revestimiento y de precisar cuestiones acerca de las consideradas *esenciales*. Y revisar las nociones acerca de la percepción y sus prejuicios y, en consecuencia, de la noción de ornamento como “simbiosis o como parasitismo”, o al menos así es como lo ven muchos arquitectos.

Como adherencia o impregnación lo ve Juan Navarro Baldeweg. Como un orden nuevo de la arquitectura lo ven las nuevas generaciones de arquitectos, que emplean los colores y materiales con una precisión tectónica que señala nuevos objetivos de proyecto desde el principio de su concepción. Juan Navarro Baldeweg lo comenta en el número 87 de *Arquitectura Viva*: “El ornamento es una melodía que acompaña la confrontación cotidiana. No importa que las figuras del adorno sean triviales, lo que importa es superar la crudeza de un encuentro: importa la expresividad de una mano singular, el vehículo que realiza el transporte de los impulsos vitales y los vuelca en lo artificial”. Navarro le añade un valor de apropiación tangible: “Como medio de apropiación de la realidad, el ornamento es una instalación sobre una estructura preexistente: es simbiosis o parasitismo. El adorno caligráfico nos enseña paradigmáticamente la articulación de esa simbiosis.” Navarro opina que el tipo predetermina el juego caligráfico. Como otras supersticiones, el *ornamento como delito* es una pretensión antimoderna, si lo moderno consiste en conectar con las pulsiones y necesidades de los sujetos de la modernidad.¹⁵¹

151. *Arquitectura Viva*. N° 87

152. Véase el proyecto de la *Fábrica Rícola Europe de Herzog y De Meuron*. 1992-1993

Lo moderno implica una percepción porosa y abierta al artilugio epidérmico en tanto que es piel. La piel es una estructura del *proyecto moderno*, que resulta de un conjunto de planos, alzados y secciones que buscan una coherencia teórica determinada, pero que se salen de la noción contemporánea de piel, como lo atestiguan muchos proyectos actuales. En esa caligrafía adherida está incluido el Parlamento de Escocia de EMBT en sus huecos de fachada.¹⁵²

Tomemos dos proyectos de Navarro Baldeweg sobradamente conocidos e instalados en nuestra memoria. En Navarro, la percepción de la porosidad se contempla desde la apertura de sus proyectos hacia formas de experimentación y conexión de nuevo tipo. De hecho lo moderno es el tacto y no el blindaje, la permeabilidad frente al hermetismo. La conexión perceptiva se produce por delante del intercambio o la adecuación funcional. En ese sentido, Navarro Baldeweg es completamente contemporáneo en el Auditorio del Palacio de Congresos de Salamanca, pero la bóveda suspendida en contra de su función original, que deja pasar la luz provocando una sensación de levitación en la que la luz flota por los intersticios de las paredes, ¿es ornamento?, ¿es delito? La gravedad de la bóveda suspendida de la luz y no de su perímetro, es una contradicción contemporánea, no fruto de un artilugio barroco o de un maquillaje superficial. La sorpresa y el vehículo barroco, no demuestran sino el conocimiento de la textura con el que está instalado en el techo y suspendido del cielo este artificio arquitectónico. Son - objetivamente - medios de expresión personal de algún sistema binario de contexto y metáfora. O, se trata simplemente de la contestación a un grupo de interrogantes, ¿es la expresión autónoma de una forma personal de trasladar la luz y hacerla materia viva como un paramento más de una piel inexistente? ¿Es una manera de hacer tangible esa piel abstracta? ¿Es figurativa la formulación constructiva por la que la luz se conduce de una forma inasible? ¿Es universal, o es la solución a una cuestión paradójica exacerbada al límite? Es, sencillamente, una expresión tectónica contemporánea, inexplicable y difícil de interpretar con los baremos convencionales, pues se trata de una *coraza de luz*.

suspendida, que contradice las leyes de las bóvedas clásicas o las trasciende de manera innovadora.

Cambiando de enfoque, en arquitectura la figuración y la abstracción parecen constituir, a priori, dos polos irreconciliables del mundo moderno, a pesar de que en pintura, fotografía y otras artes, la mezcla está “institucionalizada” hace mucho tiempo. La Neocueva de Altamira, a la luz del rígido academicismo moderno sería un pastiche. La intervención sobre la colina es una intervención de corteza y la operación interior de escenografía. ¿Se cumplen ahí las condiciones de probidad de la obra propuestas por Curtis? Difícilmente. A pesar de las taxonomías inclementes el proyecto de Altamira no es esquizoide; tampoco abstracto, ni figurativo, es contemporáneo en la formulación de su textura crítica. Todo puede verse y comprenderse de golpe sin sentirse engañado por lo que no es, en el fondo, sino una réplica artificial.

La mezcla de géneros y técnicas, de nociones manipuladas y nuevas propuestas va más lejos de los ámbitos clasificatorios de las artes, para entrar a formar parte de las relaciones contaminadas de las técnicas y alfabetos de cada arquitecto. En arquitectura materia, realidad, metafísica y abstracción están absolutamente entremezclados en el *proyecto contemporáneo*, pero de una manera distinta a como lo estaban cuando se consideraba lo abstracto un atributo esencial de la arquitectura moderna. Y en los proyectos de Salamanca y Altamira, de Navarro Baldeweg asistimos a una multiplicación perceptiva notable, porque los dos intercambias escalas con el paisaje de la ciudad histórica y de la naturaleza circundante. El intercambio de escalas es sutilmente distinto en cada caso, pero su posicionamiento respecto del lugar *artificializa* el objeto de arquitectura, sin lastimar las otras complejidades convocadas por el proyecto, definidas por paradigmas de mayor escala. La bóveda que flota y la falsa cueva son atributos puestos en otra escala respecto a las variables espaciales manejadas que no pierden un ápice de su importancia porque dan las claves de los otros atributos.

Con la exuberancia formal y la austeridad extrema, lo orgánico y lo minimalista, - por reducir a elementos clasificados -, jugamos a una dicotomía premoderna, porque lo abstracto y lo figurativo conviven en la epidermis. La figuración abstraída o el abstracto figurativo son complementarios en muchas arquitecturas, que siguen procesos similares a los del arte. Que se singularizan en cada objeto y no se refieren a cualidades universales o propiedades inmanentes a un ente segregado del objeto de arquitectura.

Los ejemplos de pieles escultóricas o estructuras de esqueletos son formulaciones simples en origen. El artificio simbólico de la arqueología, los esqueletos, vértebras, yacimientos, osarios y estructuras con cualidad de fósiles naturales, que Calatrava monumentaliza, son metáforas incompletas, puesto que atraen - en su concepción - fuerzas diversas de geometrías basadas en órdenes contradictorios, tanto matéricos como ideológicos o intangibles. Pero estos condicionantes metafóricos o contextuales lo son solo en apariencia, pues están prefigurados como alfabetos personales y permiten además una alteridad o identidad sobrevenida.

En Gehry, el escenario de la modernidad que propone es una exacerbación aparente de caos orgánico a costa de la facilidad de identificación. Ballenas o barcos, descompuestos alimentan un imaginario donde la arquitectura racional no tiene cabida,...salvo en que tal vez lo más racional de arquitectura sea la fluencia ambiental con el entorno. Allí donde, al introducir factores de nuevo paisaje, incorpora usos poéticos de la metáfora más admisibles que si se hubieran puesto de manifiesto en la concepción de principio.¹⁵³

153. La convivencia de la metáfora con su denuesto es patente en los edificios de Santiago Calatrava, tanto al menos como en la papiroflexia de Frank O' Gehry.

Con estos casos aparentemente dispares queremos volver al argumento de que el atributo de la corteza es entonces el de convocar y multiplicar otros atributos de materia, escalas, de texturas en torno suyo y ensamblarlos como proclama del orden interno que se atribuye al objeto de arquitectura. Tanto si esos atributos son de color u ornamento, como si señalan cuestiones figurativas o abstracciones, si ironizan, replican o juegan con los elementos tecnológicos para enmascarar o *hibridar* distintos elementos de una cartografía son diferentes estrategias que se

acumulan y convergen para cada proyecto.

Desmaterialización.

En la línea de otorgar nuevos contenidos a nuevos atributos, conectando distintos elementos de las cartografías de partida con las estrategias originales de cada proyecto, Ábalos y Herreros sostienen la necesidad de la apertura de nuevos campos metafóricos desde la condición de que sean técnicamente congruentes y repercutan topológicamente con los lugares, sin depender de las formas lingüísticas para entender su significado. La manipulación de las variables de lingüística, ciencia y filosofía pone en duda los invariantes modernos, por otro lado frecuentemente interpretados equivocadamente por sus exegetas más ortodoxos. Al mismo tiempo, estas interconexiones tejidas en cuanto a la congruencia técnica y la repercusión topológica abren la construcción de un discurso basado en las potencias de la técnica como afloración de las certidumbres acerca del proceso de conocimiento desde el proyecto hacia el sitio, y no al revés, como se ha venido sosteniendo tradicionalmente. Unas certidumbres que pasan por hacer preguntas constantemente y conseguir exacerbar la incertidumbre propia del edificio como objeto físico. Se trata de producir la dinámica materialista de forzar la desaparición virtual del edificio, mediante el recurso de estirar a fondo los límites técnicos de la cáscara de éste hasta hacer que se confundan con el medio que los circunda y perder la noción exacta de su volumen en un plano atmosférico impreciso y discontinuo.

154. Abalos y Herreros. "Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea". Nerea. Madrid. 1992. pág. 229 y 230

En una temprana obra sobre técnica y arquitectura, Abalos y Herreros conectan las innovaciones proyectuales y las tecnológicas, de forma que se vuelve a recuperar el discurso de la tectónica enlazada a las circunstancias industriales de cada momento y, por tanto, en permanente proceso de revisión. Por un lado, de revisión del conocimiento tecnológico y, por otro, de su implicación con la ciudad.¹⁵⁴

La metáfora como recurso, - después de un período de agonía que preludiaba una muerte segura en todos los ámbitos culturales -, se vuelve a usar actualmente, probablemente desde muchos más ángulos, mucho más plurales que en el pasado. Se puede decir que la interconexión de metáforas estructura el andamiaje intelectual del proyecto, pero en este caso desde la arquitectura, no desde la filosofía o la sociología.

Pero atendamos un momento a la noción de *campos metafóricos*, porque este es el espacio plural de interconexión entre paradigmas al que venimos aludiendo en el que convergen distintos elementos de análisis e interpretación, que pueden provenir de diversos orígenes. Los puntos de partida del paisaje, del lugar, de la abstracción o de la sublimación o de cualquier otro código o marco teórico pueden asociarse de forma que atribuyan valor al planteamiento original, aunque sus procedimientos o experimentaciones provengan de sensibilidades y conocimientos remotos, que se asocian así en un campo de transferencia que suele ser un campo metafórico. La utilización de estos materiales culturales, sumada a los materiales de la tecnología que se va a incorporar al proyecto es, en su conjunto la *materia prima* del proyecto contemporáneo. Esta materia prima, se implica con una noción particular de textura que arma su congruencia interparadigmática mediante el uso de una metáfora, global o parcial, que tiene en el fondo menos carácter simbólico o lingüístico y más referencia constructiva o material. Es decir que anticipa la metáfora final del proyecto sin juzgar de antemano las que sirven a su construcción intelectual, en un campo de transferencia en el que compiten paradigmas puestos en juego más para convivir en la tensión que para primar unos sobre otros, pero siempre dentro de los presupuestos constructivos, materiales y tecnológicos puestos en relación para el juego.

Este mecanismo de interacción, en la época del final de la fría abstracción y la pérdida de la totalidad lineal, se ha utilizado más o menos veladamente, aludiendo a elementos calificados de lenguaje propio o vergonzantemente, y se ha exhibido en función del grado de imaginación que queda ante las explicaciones fáciles de una obra fortuita. En este último sentido la

Biblioteca Nacional de Francia, en París, ha llegado a ser entendida como cuatro libros abiertos.

Resulta paradójico por tanto, que a la vez que la metáfora se critica desde la filosofía francesa, como parte de la creación de un artificio necrológico sacado del pasado, su recuperación real se vuelve a producir constantemente mediante un simple cambio de sus elementos categóricos en lo formal, sin aclarar los elementos tecnológicos subyacentes a su sustancial cambio de contenido en nuestros días. Algunos proyectos a deconstruir o *desmaterializar*, construyen la imagen de un concepto o una idea de proyecto de forma metafórica; y luego, solapado a su desarrollo, esconden el alfabeto subjetivo que subyace a cada autoría, muchas veces para esconder o disimular el procedimiento de obtención de la fórmula.

Sin embargo, la metáfora tecnológica, - menos empleada, pero crecientemente atractiva -, añade valor a la arquitectura, como lo ha hecho siempre. Titanio o vidrio impreso son elementos metafóricos, por sí mismos o empleados como metáfora. (recuérdese que, en las Bodegas Marqués del Riscal en Elciego, Rioja, Gehry maneja acero inoxidable y titanio en dos colores para diferenciar los colores, del rojo vino, del plateado gollete y de la malla dorada de la botella tradicional de la casa). En las Bodegas Marqués del Riscal y en tantos otros casos, la combinación de otros elementos del clima o la luz con la textura propia es, por encima de otras consideraciones, una forma contemporánea de armar constructivamente el texto de una narración arquitectónica, basada como decimos en el uso, también metafórico, de la tecnología. Su manipulación con la técnica ha de ser congruente y no rompe el discurso de la concatenación de espacios metafóricos de repercusión topológica y tecnológica, como pasa con otras obras, (como las Bodegas Dominus de Herzog y de Meuron, ancladas en otro campo de metáforas). Se trata de obras equilibradas con un sentido que reúne asociaciones y saltos de continuidad, pero que son *empastadas* mediante la textura que aglutina la corteza del edificio y la nutre, por dentro y por fuera de un contenido de campos metafóricos que interactúan para lanzar mensajes contrapuestos.

En coherencia con esta línea de pensamiento, el signo alfabético adquiere una forma metafórica del símbolo, rompiendo su habitual extrañamiento de los elementos que configuran el espacio y pasando a ser una evidencia del material, del patrón o del elemento constructivo. El signo es por eso, también, un mecanismo de mediación a todas las escalas, que se nutre, hasta en los casos menos visibles o maquillados, del mismo recurso de la retórica artística entre abstracción y figuración, pero ahora acompañado visiblemente por la metáfora tecnológica, a veces para hacer un mensaje del edificio entero. Como el signo es un mecanismo de comunicación, no solía serlo de experiencia espacial, salvo en contados casos, pero hoy también aparece como referencia de una estructura asociativa o interrogativa que es, en el fondo, perceptiva.

La forma exacerbada o la falta de forma son consecuencia de la presión turbulenta de los cauces por los que la materia casi no cabe porque se petrifica; se vuelve pasado, si no se le atribuyen factores tecnológicos actuales. Esos factores tecnológicos o atributos constructivos de la textura, - tan subjetivos o indiferentes a la tradición como se quiera -, son relevantes para la materia en la medida en que contribuyan a la configuración de innovaciones del “texto” entero, entendido como pieza arquitectónica y contextualizado por otros campos metafóricos en la práctica. El signo es, entonces, una pieza más del complejo entramado metafórico de la corteza del edificio.

Como lo mediático a veces se clasifica dentro de una suerte de materia, - materia audiovisual supuestamente neutra respecto del consumo de energía -, existe una confusión de principio acerca de lo que son recursos y los que son medios, que incluye los consumos pretendidamente inmateriales. Como mediático se clasifica a todo aquello que se traduce a versiones audiovisuales por los medios de comunicación, la función mediadora se ejerce desde elementos materiales e inmateriales convocados por la arquitectura, a menudo sin establecer un balance del consumo de recursos empleados. En cambio, los recursos de verdad, materiales

de conocimiento y tecnología aplicados al proyecto contemporáneo, aunque no sigan necesariamente un orden predefinido sino, a veces, casual o caprichoso, son elementos de construcción del discurso del proyecto y de la obra. La fluidez de los signos y la inmaterialidad mediática inducidos por la traducción visual de los artificios contruidos se traslada a todos los campos de la cultura. Hasta tal punto que Frampton le echa - en parte - la culpa a la fotogenia como mediación.

Pero, sin duda, el *proyecto contemporáneo* es un resultado de la técnica de ideación y de los avances industriales y técnicos, de su perversión y manipulación, lo que incluye la adopción de lenguajes comunes en origen y soluciones diversas. Además del uso polivalente de un material como estructura, encofrado, cerramiento o cubierta, etc, indistintamente, la fusión y el empleo combinado rompen los moldes y las fronteras de la experimentación. El signo, lo virtual o lo inmaterial que reúnen la condición tectónica que hace vivir la arquitectura contemporánea son inducidos por ella misma. Esto sucede cuando se convocan mediante la arquitectura para ser atributos de tal o cual valor tectónico del espacio.

El signo sirve entonces para mucho más que orientar la línea utilizada en la metáfora de “la ciudad en la que las mil mesetas”, el “rizoma” o en la metáfora de los “espacios plegados”. En cierta medida las interpretaciones topológicas que hicieron su eclosión porque querían devolver a los espacios su condición de planos, ilimitados sin jerarquía ni principio de *autoridad*, han acabado apuntando a piezas específicas de un paisaje incontrolado de fuerzas que los superan. La ciudad mantiene una topología irregular, formada por capas de distinta jerarquía que ofrecen o limitan una serie de posibilidades que acaban transformándose en reglas, si bien son reglas de construcción de un espacio concreto pero de indiferenciada magnitud mediática.

En su aparente indiferencia, la ciudad contemporánea acoge leyes que son producto a la vez de vectores naturales e artificiales, inducidos por fuerzas de mercado, sociales, culturales, etc orientadas por los signos hacia la creación de una corteza siempre removida y alterada. Un campo de conflictos y de experimentación de paradigmas convertidos o no en metáforas tradicionales, pero siempre pendientes de las metáforas codificadas por la tecnología, tanto para el aumento del peso de la materia en el espacio, como para enfatizar los recursos que fomentan su desmaterialización en el paisaje.

Capítulo III. Parte. III. Enlace de paradigmas.

En la primera parte de este Capítulo III hemos empezado por analizar el uso de los paradigmas teóricos, en forma de *textos* y luego hemos comparado fenómenos frecuentes y repetidos con algunos pares de proyectos, tratando de ver qué leyes siguen en su aparente dispersión. Acabaremos este recorrido explicando la textura como aglutinante de la corteza del edificio que la nutre de un contenido de campos metafóricos que interactúan lanzando mensajes contrapuestos. Esos factores tecnológicos, o atributos constructivos, de la textura son relevantes para la materia en la medida en que contribuyan a la configuración de innovaciones del “*texto*” entero, entendido como pieza arquitectónica y contextualizado por otros campos metafóricos de la corteza del edificio.

Tras analizar algunas de las series de edificios que consideramos hiper-portadores e iconos de transmisión de mensajes, como los museos, hemos proseguido con el análisis de las cuestiones de las magnitudes y las dimensiones en torres y otros proyectos, hemos hecho un sobrevuelo por algunas de las nociones teóricas que han alimentado este período de incertidumbre. Luego, en una pausa, hemos revisado las ideas inconsistentes, las denominadas arquitecturas del espectáculo, la satisfacción y el auge de las filosofías, el rizoma, el diagrama, el pliegue y otras estrategias de enlace de paradigmas. De esta forma hemos ido definiendo la arquitectura contemporánea como experimento plural y el proyecto como “texto” de enlace de paradigmas. Trataremos de analizar ahora el concepto de *textura* en el sentido que proponemos en la tesis, como anticipo de la teoría de arquitectura que se sale de los márgenes de lo filosófico para adoptar una estrategia general de conocimiento y de generación de nuevos códigos de proyecto. A favor de este argumento retomaremos el discurso de la teoría contemporánea para refundamentar nuestras afirmaciones desde un punto de vista más amplio y con más casos en estudio mediante el recurso de examinar ejemplos en series comparadas.

Pese a la evidencia de los cambios y la fragmentación y la introducción de variables *interparadigmáticas*, la idea de reconocer el mundo como una totalidad persiste en el análisis de la crítica, a través de una dialéctica que enfatiza los valores universales. Por eso enfrentamos la tarea crítica enlazando paradigmas parciales.

El paradigma ambiental es el recurso empleado para el reconocimiento de la limitación planetaria de su corteza terrestre habitada, - allí donde sucede la arquitectura -, cada vez más vulnerable. Resulta por tanto muy tentador que el contenido ambiental y los impactos de la vida de la arquitectura en el medio humano y natural, sean uno de los marcos generales de referencia de la teoría si tuviera como misión la de servir para rearticular esa totalidad de fragmentos. Pero, - insistimos -, a quienes creemos que esa realidad es irreversiblemente fragmentaria, la lectura transversal de códigos textos y contextos no puede reformular la aproximación a una determinada teoría general unitaria, si no es para ir recomponiendo los fragmentos de texto y textura que afloran en la corteza de los objetos de arquitectura, y luego constatando el cúmulo de elementos empíricos e interrogantes por contestar.

En sentido contrario a nuestra tesis, la teoría, dice Jencks, es “la máquina que inventa nuevos tipos de edificación, nuevas respuestas a la ciudad”. Rearticular la totalidad, como plantea Hays, o buscar un nuevo motor, como sostiene Charles Jencks, es, a la postre, una tarea difícil; o imposible, porque la totalidad ya no es solo la realidad, ni siquiera en lo que hace al contexto socio-cultural o socio-histórico. Jencks es optimista para dar a la teoría un alcance generador que hasta ahora hemos venido viendo que no tiene: “La Teoría es una máquina de arquitectura y, como el *concelto*, en el siglo dieciséis, la máquina que inventa nuevos tipos de construcción, nuevas respuestas a la ciudad.”¹⁵⁵ En Jencks, tanto como en la mayoría de los análisis, la motivación ideológica decae, en tanto que la evolución o revolución científico-técnica aproxima nuevas *analogías* que son determinantes para el conocimiento supuestamente neutral u objetivo de lo tecnológico; siempre en busca de una referencia abstracta e universal que ya no

155. JENCKS, Charles. "The Volcano and the Tablet", en JENCKS, Charles y KROPF, Karl (eds.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Londres, 1999, p. 8.

existe, o interpretando a otros autores desde esa única mirada. En lugar de este procedimiento habría que adentrarse en la diversidad de las posturas inevitablemente enmarcadas por la parcialidad y la incertidumbre, asumiendo los modos de acercarse a los problemas singulares que cada proyecto plantea, al *universo* individual que lo concibe y a la forma en que cada uno a su modo de la da una solución abierta.

Intentar una aproximación eficiente a un mundo fragmentario y caótico sólo puede hacerse desde alguna forma de demostración esencialmente práctica como dice, ahí sí, acertadamente Hays se extraen los conceptos, o se producen desde una posición de radical innovación, entre ellos, los que relacionan el hecho arquitectónico con los subtextos, de los que para empezar nunca deberían haberse alejado; especialmente del ideológico entendido de una manera muy poco tradicional. Aunque en contra de nuestra posición, Hays entiende la ideología como teoría y relaciona "el hecho arquitectónico con los subtextos sociales, históricos e ideológicos"...y continúa "de los que nunca estuvo separado, para empezar", en los proyectos más recientes, ni siquiera parcialmente, vemos formas de regreso a la ideología - entendida como lo ha sido tradicionalmente - en la estrategia de formulación del proyecto.

Esa implicación de los subtextos entendidos como campos interactivos donde los paradigmas de proyecto entran en conflicto, y la renuncia a un texto único que pudiese *in extremis* incluir otros elementos ideológicos no contemplados en el análisis de la totalidad sería el elemento clave para eliminar la componente esencialista de los discursos dominantes. Con ello se legitimaría la convivencia con los discursos individuales, que son los que hoy están construyendo la hipótesis alternativa de la teoría de arquitectura contemporánea y, por lo tanto, su verdadera renovación o, como decía Octavio Paz del arte, de su resurrección.

La teoría de los *textos* que venimos utilizando como herramienta es, en ese sentido, una lente más, para la aproximación al hecho arquitectónico, pero para nosotros nunca constituye una *totalidad*. De hecho, cuando la arquitectura ha interpretado totalidades en el siglo pasado ha conocido grandes fracasos. Desde luego el mundo no es una totalidad, salvo, tal vez, si se le considera, repetimos, como contenedor limitado. Pero la arquitectura, ni eso. Está tan sujeta al procedimiento cambiante del entendimiento del espacio y el tiempo y a las formas culturales y tecnológicas de la construcción en cada período, que su análisis es imposible desde la esencia solo metafísica u holística de la que tanta herencia subjetiva nos queda.

Los discursos que han entrevisto nuevos modos de aproximación más cercanos a los cambios habidos en la sociedad, como son los que han llenado las nuevas aventuras del conocimiento basadas en la genética, en la biotecnología y en las ciencias más avanzadas en nuevas formas de vida pertenecen a otro ámbito. En arquitectura, precisamente aquellas ciencias que han estado menos dominadas por los supuestos narrativos clásicos y más por los hechos narrados probables o probados por la materialización física, constituyen hoy las formas más complejas del conocimiento humano, son las que se acercan más a la revolución tecnológica de la construcción y a sus desafíos industriales, que por otro lado son los que continúan aumentando las magnitudes entrópicas de nuestro ecosistema planetario.

Los inventos de nuevas tipologías de edificación, en contra de lo sostenido por Jencks, no son una cuestión de *concepto* o de la ideación de nuevas teorías que alimenten la máquina de la arquitectura, sino de poner en cada caso un objetivo, estratégico, en mi opinión, (objetivo estratégico e ideológico, en opinión de Hays), a aquellas fuerzas culturales puestas en juego con los elementos propios de la arquitectura. Este objetivo se alcanza incidiendo más en los subtextos y códigos, que más próximos resulten a los atributos que el proyecto convoca en su formulación, aunque puedan estar incluidos como partes en un sistema de paradigmas de mayor escala. La rearticulación de la realidad, para mí indefectiblemente fragmentaria, será el resultado del rigor con el que distintas estrategias concluyentes puedan beneficiar el hábitat humano y la calidad de vida, con independencia de si este es el marco general de una ética o una idea planetaria de totalidad.

Existe además una confusión interesada, que mueve grandes palabras ecológicas y presenta la “crisis” para justificar los pastiches, los clones o a los edificios temáticos con etiqueta ecológica. Ya sabemos que el mundo está en una crisis global sin precedentes y que las respuestas a la arquitectura necesitan de respuestas complementarias a la ciudad, pero la arquitectura no tendría su parte de responsabilidad de ofrecer alternativas a un mundo cambiante si no adoptara el fragmentario paradigma ecológico como componente de los límites o, si se quiere el principal campo de interacción del cambio disciplinar. Si la nueva construcción es uno de los grandes causantes de la crisis ecológica, rehabilitar es, en principio, el oficio arquitectónico más sostenible y no valen tantas *crisis y confusiones* para semiocultar este principio. Pero las formas de responder a esta solicitud compleja son múltiples y crecientemente complejas. “La nuestra es una época de teorías respondiendo a un mundo cambiante, a la economía global, la crisis ecológica y las confusiones culturales. En efecto, estas son un Segundo tipo de volcán y desbaratan la arquitectura normal y provocan la respuesta de Rem Koolhaas, Ian McHarg y Christian Norberg-Schulz, para mencionar solo tres de las teorías reimpresas aquí.”¹⁵⁶

156. JENCKS, Charles. “The Volcano and the Tablet”, en JENCKS, Charles y KROPF, Karl (eds.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Londres, 1999, p. 8.

En palabras de Jencks, al ponerse en contacto con las crisis y confusiones del mundo actual y sus convulsos cambios culturales se provoca la ruptura de la arquitectura “normal”, lo que induce a la anomalía de buscar siempre lo *nuevo y singular*. La arquitectura de la “disrupción” o más propiamente, del *trastorno o desbaratamiento*, es casi siempre muy acomodaticia con las tendencias en curso para construir “ex novo” lo más posible y con ello contradecir sutilmente el discurso ambientalista genérico, por lo que la labor mediadora entre continentes y contenidos culturales se vuelve cada vez más compleja y difícil, aunque sea mediante un cambio de lenguajes que recoja el lema ambiental como asunto prioritario.

Inducir toda la teoría hacia ese cambio de prioridad afectaría a todo el entramado cultural, alterando todas las convenciones desde el *significado* en diferentes sectores culturales. Afectaría a esa hiper-extensión del concepto de *creación* a cualquier ámbito y le daría una componente moral.

El Ayuntamiento de Londres de Norman Foster, sería un ejemplo con el sello de sostenible aplicado como lenguaje; o asociación entre tecnología y ambiente. Pero es difícil medir la responsabilidad ambiental de la arquitectura en general y de los edificios en particular, porque se conocen muchos datos que los significados no disfrazan, por muy celebrados que sean, pues están relacionados con la ostentación de un mundo opulento frente al resto.

La división dual básica entre realidad y significado, para Jencks, recibe una nueva terminología según lo use cada semiólogo, porque sus propósitos difieren: “aquí se llamarán contexto y metáfora”. Muy sencilla y cínicamente Jencks, que se olvida del rigor de sus propias respuestas a los problemas globales que plantea tan esquemáticamente, cuando afirma que “Hay dos caminos primarios para atravesar el medio ambiente de comportamientos de todo signo. Por ejemplo moda, lenguaje, gastronomía y arquitectura, todos comunican significados en dos caminos similares: cualquiera de los dos a través de la oposición o asociación. Esta división básica recibe una nueva terminología de cada semiólogo, porque sus propósitos difieren aquí donde son llamados contexto y metáfora.”...para concluir con un listado de paradigmas subjetivos: “1. Mecánico, Naturaleza y Evolución Crítica.” “2. Democracia Consumista”. “3. La Computadora Plena-de-Recursos”. “4. Hacia un Medio Ambiente Articulado”. “5. La Revolución *Ad-Hoc*”. “6. Dos propuestas” y “La Sensibilidad *Ad-hoc*ista.”¹⁵⁷

157. JENCKS, Charles y BAIRD, George (eds.). *Meaning in Architecture*, Barrie & Rockliff: The Crescent Press, Londres, 1969, p. 21; citado de JENCKS, Charles y KROPF, Karl (eds.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Londres, 1999, p. 44.

Como se deduce de la lectura completa de escritos como los manejados por Jencks, los intentos de interpretación crítica se rodean de nuevos lemas, tratando de buscar un hueco en el indiferenciado paisaje de los *media* y en la indefensa sectorización de los problemas arquitectónicos, amparados en el discurso de la responsabilidad ambiental, apoyada en el hecho real de que la construcción es la causante al menos del 45% del consumo de los recursos naturales y energías no renovables del planeta, sin hablar de la producción de residuos, del escaso reciclaje y de la falta de reutilización del parque construido, muchas veces obsoleto y

desocupado.

La articulación de los entramados culturales anglosajonas tiene a veces componentes extrañas. La mentalidad *ad hoc*, es una de las más significativas, o de las más curiosas. La concepción de lo adecuado, de la *adecuación* supone la adscripción al oportuno nivel de adaptación a los niveles dominantes de sensibilidad, de manera que el proyecto sea cómodamente aceptado y no rechazado. Tanta “revolución” pasiva viene a compensar las incomodidades teóricas del conflicto de decidir con criterio. En estos textos, a pesar de la importancia que se otorga al paradigma ambiental, también suele ser frecuente tratarlo como uno más de los muchos que hay que plantear, es decir, como sectorización de la mentalidad adecuada. El problema del “ad hoc” como noción extrapolable es que parece sustentarse en la “autenticidad” de determinadas respuestas frente a otras, que vendría a definir algún grupo de gurús, probablemente en desacuerdo con muchas nociones de lo que entendemos por arquitectura contemporánea adecuada.

158. *The eight alternatives*: JENCKS, Charles y SILVER, Nathan. *Adbocism*, Secker and Warburg, Londres, 1972, pp. 39, 55, 73, 89 y 168 [la numeración es nuestra]; citado de JENCKS, Charles y KROPF, Karl (eds.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Londres, 1999, pp. 50 y 51. Los lemas se explican por sí solos, como una forma de búsqueda simplista de los enunciados políticamente correctos de las corrientes anglosajonas... hasta la reorganización política:

1 Social realism... 2 Advocacy planning and the anti-scheme... 3 Rehabilitation and preservation... 4 Adbocism and collision city... 5 Ersatz and artificial cities... 6 Semiotics and radical eclecticism... 7 Radical traditionalism and piecemeal tinkering... 8 Political reorganization..." JENCKS, Charles. "The Rise of Post-Modern Architecture", en *Architectural Association Quarterly*, Londres, vol. 7, n° 4, Octubre-Diciembre 1975, pp. 6-14; citado de JENCKS, Charles y KROPF, Karl (eds.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Londres, 1999, p. 57.

En los temas elegidos se puede ver la tendencia a agrupar temas que den salida a crisis constantes y universales, aunque lo que se plantea como universal no lo es tanto, pero homogeneiza el discurso subjetivo de los occidentales sobre los problemas considerados como generales de la humanidad. El del medio ambiente es el más universal de los paradigmas *sectoriales*, hasta para ser transgredido con la conciencia tranquila. Jencks y Silver plantean que los esfuerzos minoritarios, el discurso teórico fragmentario, por formular la arquitectura supuestamente abstracta e universal, han acabado por formar un gran movimiento para generar un “nuevo paradigma”. Y confían tanto en ello, que todavía no se atreven a ponerle nombre. En su lugar, le apuntan la etiqueta del pluralismo y las *ocho alternativas* que, supuestamente la completan. Como si fuera una competición plantean que “Hay muchos movimientos históricos escrutando el desafío hacia una supuestamente abstracta y universal arquitectura. Cada uno es relativamente minoritario, pero tomados como un todo suman un fuerte movimiento aguardando su formulación como un nuevo paradigma. Sería prematuro nombrar este paradigma, quizá porque de su inherente pluralismo nunca podría ser nombrado o reducido a una síntesis...”¹⁵⁸

Expuestas estas palabras con tanta claridad como voluntad metafísica de “tomar como un todo”, lo que por “su inherente pluralismo” es imposible que asuma un desafío colectivo, simbolizan el desconcierto y la persistente voluntad de buscar una explicación “abstracta y universal” que es imposible. La tesis de la instantánea o la secuencia de la evolución del proceso de formación de teoría y el descubrimiento de valores y constantes visibles desde la técnica y la construcción acerca de los procedimientos de elaboración del proyecto nos parecen un objetivo mucho más asumible. Y más certero, plural y diverso, incluso más riguroso, que el apriorismo de la suma de un movimiento impreciso dirigido por enfoques políticamente correctos.

Valores generales y parciales.

Como hemos visto los cambios en la teoría son titubeantes, algunos todavía verdaderamente basados en la más que discutible herencia heideggeriana y empeñados en la búsqueda de valores abstractos y universales aunque se combinen con tomas de postura que los acercan a lo que se formularía no como concepto, sino con un compromiso sectorial con el medio ambiente. La comprensión de que nos encontramos con muchas hipotecas ambientales hace pensar, en algunos casos con verdadero oportunismo-, que este es el valor supremo que condiciona las opciones de proyectos.

Convertir el medio ambiente en el paradigma *principal* frente al urbanismo y modelar el diseño sostenible o “responsable” como el principal referente ético del proyecto de arquitectura es relativamente fácil de asumir. Ya no se trata de pensar tanto en piezas aisladas que sean ecológicamente aceptables, sino en cómo contestar desde la arquitectura al vertiginoso

aumento de la población urbana, unida a la falta de agua y a la escasez de otros recursos naturales básicos, la falta de suelo y el desequilibrio permanente en el balance energético al provocar una mayor densidad y un mayor consumo de materiales y despilfarro de recursos energéticos en energías no renovables. Ante la pregunta sobre esta variable ambiental hay que concluir que se trata de un criterio transferible al que se supeditan otros que confluyen con él. Estética y ética en una combinación de uso del conocimiento y la responsabilidad social son variables ligadas a esa corriente principal, transversal.

La rehabilitación sería la primera prioridad de ese planteamiento. Entendiendo por rehabilitación la recuperación en el sentido más amplio del patrimonio espacial de la comunidad, local o global. En la actualidad sucede lo contrario; el porcentaje excepcional de la rehabilitación en el conjunto del sector de la construcción demuestra lo lejos que estamos de los principios ambientales en los que la arquitectura debería apoyarse en relación con otros valores.

Los textos de Jencks mezclan en su beneficio toda ese enunciado de esquemas La extendida corruptela de estos mensajes “paradigmáticos” sobre los valores que excusan - o no critican - las prácticas de obsceno despilfarro ambiental de recursos o de desproporcionado coste de los elementos arquitectónicos empleados en determinados contextos son ejercicios inútiles. La ideología de la arquitectura puede estar en la adecuación de recursos y medios, pero ese es un objetivo fragmentario, que depende de cada obra.

En ese terreno, los que se llaman “valores generales”, también necesitan un profundo reenfoque, a la luz de las nuevas demandas y de lo que se consideran nuevos derechos urbanos y humanos. La convicción bastante generalizada de que la lucha contra la pobreza, la injusticia y la falta de libertad no se pueden hacer a costa de destruir el medio ambiente, (entre otras cosas porque lo más insostenible son la pobreza, la guerra, la injusticia el hambre o la falta de libertad), no acaba por demostrar claramente por qué éste del entorno es el valor global que afecta a la humanidad en su conjunto y aglutina la lucha por la supervivencia de todos los demás. En este orden de cosas, la arquitectura, aparte de un valor general, genera otros valores y añade valores a los existentes, pero las teorías acomodaticias no crean mejor arquitectura, sino que la deterioran y desertizan.

Renunciando, por tanto, a la posibilidad de asumir criterios de evaluación de valores de la arquitectura y valores externos a ella se conculcan los valores generales se conculcan por quienes los proclaman. Hay una curiosa estadística especializada con un *ranking* entre países (verdaderamente turbador) que trata acerca de los valores que se consideran importantes y vigentes en cada uno.

La crítica actual, en general, y otros muchos arquitectos da por hecho valores y emblemas de los *ranking* occidentales, ya que saben que la explicación de la globalización arquitectónica (y de sus valores de cambio) proviene de un mercado en expansión que vende sus emblemas simbólicos a costa de destruir los valores naturales preexistentes en sitios menos desarrollados, sea con grandes templos, con grandes museos o con grandes urbanizaciones. Saben también, que la lógica de la estética se quiebra más veces que la de los lenguajes, pues inventar belleza no se puede conseguir sin dejar residuos materiales y morales. A veces desde las ópticas del encubrimiento y la falsificación. Al renunciar a descubrir esos escondites y falsificaciones se está haciendo juego a la pérdida de valor cultural e ideológico del compromiso ambiental de la arquitectura.

En ese sentido, la falsificación y desnaturalización del medio ambiente alcanza unas proporciones desconocidas hasta ahora, pero no trae mayor belleza, sino una especie de espacio clónico, pervertido, que se despieza con el discurso teórico.

La tematización de la arquitectura de la cual Graves (como otros)¹⁵⁹ es un gran precursor, ha acabado por constituirse en una perversión, que consiste en idear lugares suplantados para

159. Ver Graves en Disney y Koolhaas en Las Vegas, por ejemplo.

160. BAUDRILLARD, Jean.
Liberation, 1996. *Quaderns*. Barcelona.
 2003.

consumirlos por las masas apartadas de la posibilidad de consumir originales. Pero cuando Charles Jencks (y tantos otros) hablan de tradicionalismo radical, su discurso de generalidades se parece mucho a un juego de piezas y palabras sin sentido que albergan unas formas de tematización de otro rango, que no conviene tomarse en broma, porque su influencia benevolente y bienintencionada es una vacuna contra cualquier mecanismo de crítica. Si se comprueba en ejemplos contruidos, es un edulcorante de la peor especie para conformarse con los subproductos del *régimen disneyco* que padecemos, según Baudrillard. Es una visión extrema de este proceso, que Baudrillard anuncia en un tono casi apocalíptico: “Disney también triunfa en otro plano. No suficientemente satisfecho con borrar lo real creando una imagen virtual en tres dimensiones, aunque sin profundidad, borra el tiempo sincronizando todas las épocas, todas las culturas en un mismo *travelling*, yuxtaponiéndolas en un solo guión. Así inaugura el tiempo real, puntual, unidimensional, también sin profundidad: ni presente, ni pasado, ni futuro, sino sincronía inmediata de todos los lugares, de todos los tiempos, en una misma virtualidad intemporal. Lapso o colapso del tiempo: propiamente la cuarta dimensión. La de lo virtual, la del tiempo real, la que en vez de añadirse a las tres dimensiones del espacio real, las borra.”¹⁶⁰

En el régimen disneyco las falsificaciones son claras. En la filosofía de la ciencia, las imposturas intelectuales son de muy diverso origen y naturaleza. Al principio hay un débito con las teorías, pero luego crecen solas. Las denuncias sobre el mal empleo de textos para validar teorías, denunciada por Alan Sokal y Jean Bricmont y referida a autores como los superinfluyentes Foucault, Derrida o Deleuze y Guattari ha producido un impacto relevante, desnudando maquillajes y máscaras teóricas de elementos narrativos que no tenían nada que ver con elementos de tectónica o de creación, pero se han tomado como paradigmas teóricos incontestables. Si se estudiara con rigor su repercusión en la teoría de arquitectura podría dar lugar a muchas sorpresas. De hecho, hay postulados de la ciencia como el del “universo plano”, o los “agujeros negros” que, mal aplicados a la arquitectura, degenerarían en respuestas verdaderamente indefendibles. Para contrarrestar estas incursiones paradigmáticas o modelizaciones poco rigurosas se ha de volver al medio ambiente, el arte, el género, para retornar a la percepción de la arquitectura como una herramienta de conocimiento, empleando los elementos de una nueva codificación, los valores de una disciplina de investigación sobre si misma y en relación con otras.

La metáfora tecno-biológica.

En arquitectura Jencks y Silver no están solos en su compulsiva búsqueda de paradigmas de uso general. Ni siquiera el hecho de que sean de los más *ligeros* aleja las preocupaciones sobre los discursos de otros tomados por más solventes. En algunos casos, las *locuras* solo se comprenden cuando vienen firmadas por grandes maestros. Foster y Grimshaw tienen, como otros, una serie de espasmos *bioclimáticos* o *biotemáticos* en su repertorio que dejan perplejos a la crítica académica incapaz de analizar los delirios, los sueños o los procesos que han dado lugar a los edificios del Ayuntamiento de Londres y el Centro Espacial de Leicester. Son edificios estos de los que cuentan con etiquetas ambientales justificadas, democráticas y avanzadas, pero sin tener en cuenta sus componentes ambientales, parecen más sueños de la razón que sueños a secas.

A pesar de ello, discutiendo con escepticismo la aplicación, - de la crítica de la ciencia, de la filosofía y sociología de la ciencia o de otros valores, paradigmas y sistemas- a la arquitectura, cabe pensar que las imposturas intelectuales observables en la filosofía, los axiomas casi vistos como objetos o los manifiestos escritos son menos dañinas que las series de edificios o piezas virtuales de arquitectura, que a veces parecen contruidos como un simulacro *fallero*. Este simulacro, integrado en la cultura del espectáculo y la falsificación, lo que Miranda llama *falfasén*, “fácil, falso y sentimental”, entra dentro de un simulacro de mayores dimensiones, el de tomarse en serio que todo vale para justificar todo, sin advertir las componentes no deliberadas o inconscientes de los procesos creativos en arquitectura. Y muchas obras de los grandes

arquitectos actuales son réplicas de sus propias obras, cambiadas de escala, de sitio o de programa, con lo que destruyen memoria e identidad.¹⁶¹

161. *La autoclonación de O'Gebry en sus obras últimas es perceptible hace años.*

Pero el simulacro espacial tiene otros componentes bastante más rigurosos. Sin ir demasiado lejos, la Neocueva de Altamira, en Santillana del Mar, como hemos visto, es una réplica doble de una cueva, y una clonación de un paisaje y de un museo. Hecha con la solvencia de una clonación en cartón piedra, pero con una calidad del continente de arquitectura que hace fácilmente olvidar su contenido de representación escénica.¹⁶²

162. *Ver Neocueva de Juan Navarro Baldeweg en Santillana del Mar. (Cantabria).*

La idea de nuestra cultura global sobre el planeta, afecta directa y sustancialmente a la arquitectura en dos vertientes: En cuanto patrimonio y como importante elemento de transformación del medio. Si el concepto de patrimonio cultural y natural se ha ensanchado, a barrios y entornos urbanos, a huertas y campiñas, caminos, senderos, cortijos, molinos, bodegas, chimeneas, edificios anónimos, restos de plazas o perfiles urbanos, la preservación del planeta nos obliga a rehabilitar más que a construir de nuevo, a recuperar espacios más que a transformarlos o destruirlos. El proceso global en el que está inmerso todo el hábitat mundial es el inverso. Mucho del patrimonio del Movimiento Moderno fue destruido y se sigue destruyendo, pero mucho del patrimonio anterior se destruyó en aras de una nueva época y de una arquitectura *adanista* que creyó ser el signo inequívoco de una nueva era. El idealismo ecológico se comparte con el cinismo económico, mientras que, en muchos lugares del mundo, más aceleradamente que nunca, los seres humanos, *cuando pierden arquitectura pierden identidad y desaparece la cultura*, arrasada junto con el medio ambiente que la sostenía, el entorno de las cabañas, los lagares, los poblados, las acequias, o en los ámbitos físicos de las formas rurales de vida, en la montaña o en el llano, en los humedales y en las zonas de erosión o desierto.

En un premonitorio ensayo titulado “El entorno humano en una civilización industrial” Richard J. Neutra cita a Giulio Carlo Argan, cuando comenta que “es un paso ominoso el que ha dado la arquitectura, el alojamiento de las actividades humanas, 'desde la esfera de lo trascendente a la de lo contingente'. Hay unos 40.000 arquitectos y estudiantes de arquitectura en todo el mundo que pueden ser de gran ayuda o enormemente perjudiciales para el género humano. En estos últimos años me ha impresionado conocer a muchos de ellos en mis viajes para consultas profesionales y encontrarlos haciéndose las mismas preguntas y bastante unánimemente desconcertados porque lo que aprenden o han llegado a dominar hoy, incluso en sus aspectos más importantes, ya no tendrá validez dentro de algunos años. Y sin embargo, el hombre y su dotación natural son los mismos y siguen estando mal atendidos”.

Hoy, somos muchos más los arquitectos, mucho más potentes los medios tecnológicos, y muchos más atrevidos los postulados desarrollistas, basados en la arquitectura de marca y el sello de autor. De seguir hoy el razonamiento de Argan, cabría concluir que los arquitectos somos más perjudiciales que nunca para el género humano. Algunos lo creen así, anclados en un pesimismo cínico, a pesar de que usemos las herramientas más limpias y los dominios técnicos más etiquetados como ecológicos, los arquitectos servimos a una industria que contraviene los factores éticos que nos exige el momento. Sin embargo, en ese texto ya antiguo, Neutra ya habla de varias nociones organicistas que se ven refrendadas también por la experimentación contemporánea y la innovación en materiales. Esas aportaciones de Argan, hablan del “realismo biológico”, del “bioentorno”, de anclajes y amarras, de la ““estereognosis” (fusión del conocimiento sensorial activo y pasivo) y las sensaciones “enteroceptivas” (sensaciones viscerales) de los bebés recién nacidos, de las motivaciones “psicosomáticas”, las maravillas de la visión “estetoscópica” en los tránsitos de visión y color del atardecer al anochecer, en la “arquitectura conmovedora” y de la experiencia unitaria de lo dinámico y lo estático.¹⁶³

163. “El entorno humano en una civilización industrial” Richard J. Neutra cita a Giulio Carlo Argan.

El paradigma ambiental es, pues, también objeto de fragmentación y perversión. Pese a ello, siguiendo el hilo conductor de esos discursos premonitorios poco atendidos y propagados, el proyecto de arquitectura puede obviamente contribuir a rebajar o incrementar la factura que

estamos pagando en recursos ambientales. En este sentido, cuando Charles Jencks describe obsesivamente la teoría como máquina de arquitectura, demuestra una contradicción, que es bastante generalizada entre los defensores políticamente correctos del medio ambiente, el maquinismo ideológico en los artefactos y el lenguaje sostenible como utopía.

Cuerpo y arquitectura.

Enfrentando la del valor ambiental, otra línea de pensamiento se puede contrastar como variable cultural de la teoría, como es la que pone en relación la arquitectura con el cuerpo humano. La corriente, de frecuencia constante de debate entre lo orgánico y lo inorgánico, con su ciertamente impostada prolongación en lo postorgánico, acerca la arquitectura al *cuerpo* multidimensional como escenario de alternativas de manipulación de dimensiones, como herramienta subjetiva y no neutral de un debate cultural que tiene un auge paralelo a la focalización del cuerpo en la sociedad contemporánea (como la moda, la cocina, la piel, la perfumería o la cirugía estética). Un debate entre el cuerpo humano y el cuerpo electrónico produce chispazos brillantes y luces deslabazadas, cuando aún no se ha aclarado la naturaleza de los experimentos biomórficos y zoomórficos del organicismo del siglo XX, siempre a la zaga - en lo que a la crítica se refiere respecto a los caminos considerados ortodoxos.

Se trae aquí un avance de reflexión de Teresa Macrì que dejará al lector más proclive al escepticismo, por su desparramada exageración de citas concatenadas, que tiene su interés a los efectos de la exploración de la compilación teórica fragmentaria en toda su extensión. Queremos repasarla porque ayuda a reconsiderar la noción de *autenticidad* tan cercana a la probidad en los textos del crítico W. Curtis; vuelve sobre el *contexto y la metáfora*, que acabamos de ver en Jencks y en otros; habla de Libeskind y Hadid de una forma interesante, y sirve, finalmente, a la apertura de la reflexión sobre los siguientes pares o series de proyectos que se analizan en este capítulo.

En 1996 Teresa Macrì publicó “Il corpo postorganico. Sconfinamento della performance”. Un libro de referencia en el debate cultural de ese tiempo, hace unos diez años. En el trabajo de María Luisa Palumbo “Nuevos Úteros: cuerpos electrónicos y desastres arquitectónicos”, - cuyo título ya es francamente sugestivo -, se cita ese libro y se hace un análisis en clave de diseño y arquitectura computacional, en el que se mezclan realidad virtual, manipulación, expropiación del pensamiento, alteridad, automatización y diseño, bastante indiscriminadamente, como se ve en el párrafo siguiente. “La cuestión de esta nueva extrema posibilidad de imaginar y manipular el cuerpo ha prorrumpido un vivo debate a lo largo de los pasados últimos años que atraviesa todos los campos temáticos, representando la propina del debate sobre la *virtualización* de la sociedad. Los catastrofistas y entusiásticos miedos o corajes ante la *expropiación del pensamiento* (la pérdida de alteridad entre sujeto y objeto, hombre y máquina, y la consecuente reducción del ser humano a un autómatas por control remoto, o una excitante *huida dentro del pensamiento* (el asumir una “sociedad de la mente” de sujetos liberados de restricciones físicas y corpóreas). Si tomamos posiciones sobre la base de estas posibilidades extremas, merece la pena recordar antes de nada que una revolución está en marcha y, nos guste o no, de la misma forma que el ordenador ha entrado en el diseño arquitectónico, ha entrado en nuestros hogares, nuestras vidas, nuestros cuerpos. No es una herramienta *neutral*, sino una que transforma diseño, vida y *realidad*.”

Ese largo párrafo parece situarse en el ámbito de los ensayos sociológicos o de ciencia ficción, tan del gusto *profético* de nuestro tiempo. Sin embargo, en el largo párrafo transcrito a continuación se da una visión diferente, tal vez más cercana al discurso que venimos analizando. En la traducción confluyen el concepto de *autenticidad*, expresión, mediación, reproducción y simulación, combinando el alcance de la representación artística con el dilema premoderno entre la reproducción y la copia, el original y la serie: “Un segundo aspecto que merece la pena enfatizarse es el concepto de realidad, y en particular, el concepto de *autenticidad*, especialmente concerniente a la *naturaleza* del cuerpo. Es verdad que los *media* nos

transforman, proveyendo una extensión de nuestras capacidades y la posibilidad de transformar nuestra percepción de nosotros mismos y nuestra percepción del mundo, y si este proceso de *prolongar* la capacidad del pensamiento y la acción ha constituido la esencia del ser humano y la historia de la humanidad justo desde el principio, ¿cómo deberíamos definir al hombre *auténtico*, o como podemos definir *hombre* si le privamos de su ambición de conquistar la luna? ¿Un hombre paseando por el espacio (o con un *marcapasos*) quizá menos genuino que cualquier otro hombre paseando sobre la tierra? Una vez más, el miedo o el síndrome de control (el hombre reducido a un autómatas) oculta el deseo nostálgico por un cuerpo único, una unidad, *un* significado, una certeza. En un trabajo que describe la sociedad contemporánea desde un muy diferente punto de vista comparado con los autores citados, Ian Chambers escribe: 'A pesar de la constante tentativa de emplazarse a sí mismo 'más allá de' [...] en su descripción de la computadora todavía revela su falta de fe en una original, en asuntos que existían antes de su representación, reproducción, simulación [...] No hay, a priori, ningún pensamiento sin un significado de expresión, mediación, escena, representación.'" (Chambers 96)¹⁶⁴

164. PALUMBO, Maria Luisa, *New Wombs: electronic bodies and architectural disorders*, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser, 2000. [pp. 84 y 85].

Claro que aquí se propone una mezcla entre cuerpos electrónicos y desórdenes arquitectónicos (lo que tiene mucho de interés a la vista de algunos proyectos contemporáneos que suman las dos características). También da pie al entendimiento del desorden entrópico irrrreversible. Una vez más se trae a escena a Baudrillard y su análisis de la tecnología computacional, aunque quizá sería más deseable una alusión a principios éticos de más austera sencillez. El problema es que la revolución telemática es todavía motivo de incompreensión, miedo, o de *acrítica* admiración. Y en la otra mano, los valores y paradigmas del ambiente se contrastan con los de la tecnología en un escenario que les es común, porque el cuerpo y la naturaleza se intercambian en todos los análisis contemporáneos. La grosera solución de muchos elementos de las redes de energía y abastecimiento tienen que ver con las soluciones arquitectónicas y de ingeniería porque también el mal resultado de los elementos secundarios de los espacios de gran contenido simbólico es una constante. El paisaje, el ambiente tiene que ver con el cuerpo, con lo orgánico, con el metabolismo, con el flujo de energía o de residuos, como se vio antes, pero se disimulan sus pérdidas, envejecimientos y obsolescencias. Se subordinan a la idea principal, espacios de mucho tránsito, no visibles a primera vista en los flujos de personas; o se alteran los de energía eléctrica, que conforman el paisaje como los de la eólica; los fijos o efímeros de las concentraciones deportivas, políticas, etc.¹⁶⁵

165. Como es patente en las Salas de vuelos nacionales del Aeropuerto de Bilbao, de Santiago Calatrava. La gran cubierta en forma de ave con las alas desplegadas tiene, a ras de suelo, soluciones verdaderamente insuficientes desde el punto de vista espacial.

Para atribuir nuevos valores a los factores de los ordenadores y las herramientas de conexión hay que verlos como parte de esos nuevos cuerpos electrónicos, que siendo inorgánicos al menos todavía tienen cada vez más componentes de escala, tantas variables de tiempo y opciones de libertad que suministran la justificación de la compresión espacio-temporal por nuevos medios. Además de factores de simulación, manipulación, copia etc, inducen a la representación como gran valor añadido que se le supone a la obra de arquitectura, pues pueden conducir a la confusión sobre lo virtual y lo real, y a la discusión sobre la innecesariedad del espacio original para crear el nuevo, constituyendo ejes de un diálogo diferente con el medio natural y el paisaje. Una paralela discusión sobre la ética del tamaño y del alcance del tiempo parece alguna de las posibles alternativas al permanente debate entre orden y caos de estos *desastres arquitectónicos* que pueden provenir de la falta de claridad en el análisis de las herramientas y los úteros, que diría M.L. Palumbo. Al conjunto de interferencias antes descritas entre ética y estética, espacio y tiempo, realidad y deseo, se añade un creciente empleo de lenguajes herméticos o inaccesibles, como son las de las citas traídas aquí con toda intención crítica.

Como puede comprobarse, por ultimo, en esta ilustrativa cita en la que se ponen en conjunción lo orgánico y lo inorgánico como hibridación de contenidos para el *cuerpo en construcción*. Se trata otra vez de la búsqueda tentativa del camino. "Hacia un Paradigma Postorgánico". Como ya se ha dicho, "En 1996 Teresa Macri publicó *"Il corpo postorganico. Sconfinamento della performance"*. El libro se abre con una cita de *"El sex appeal de lo inorgánico"* de Mario Periniola, un libro que vuelve a abrirse trazando el origen de esta expresión (y una

166. PALUMBO, Maria Luisa, *New Wombs: electronic bodies and architectural disorders*, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser, 2000.

reflexión sobre la nueva alianza entre *objetos y sentidos* o entre “la forma de ser de un objeto y la sensibilidad humana”) hacia Walter Benjamín y su obra *París, capital del siglo 19. Los 'pasajes' de París*. Macri escribe: “El cuerpo en construcción es una fantástica hibridación entre orgánico e inorgánico, entre corporeización y corporeización tecnologizada”. Extrapolando el horizonte de un cambio radical en estética y percepción cultural (“Habiendo dejado exhausta la gran tarea histórica de compararnos a nosotros mismos con Dios y los animales, que data en origen del Occidente del tiempo de los Griegos, el objeto ha llegado a ser ahora el foco de nuestra atención”), Perinola escribe a propósito de Libeskind y Hadid: “En ambas de sus obras de arquitectura se llega al diseño de un mundo en el cual todas las diferencias entre objeto técnico y objeto vivo se han abolido [...] La Arquitectura no es ya más una metáfora del cuerpo humano, usando un modelo organicista, porque el cuerpo es el mismo arquitectura, aún la mayoría de sus partes más interiores y secretas: por ejemplo, una endoscopia intestinal ofrece imágenes directas del propio abdomen de uno. Ofrece unos paisajes plásticos que se pueden ver a través de la tecnología.”¹⁶⁶

La endoscopia intestinal parece también tratarse aquí como material de paisaje plástico. Este párrafo es muy ilustrativo del discurso sobre la corporeización de la materia, su visualización a través de la tecnología y sus implicaciones con la metáfora. Ahora ya no somos comparables a Dios, los animales o la naturaleza. El cuerpo es una hibridación de materiales y procesos confundidos entre materias orgánicas e inorgánicas confundidas. El cuerpo en construcción es una materia de arte traducido a arquitectura de un cosmos mucho menos ilimitado. Si no fuera por su carácter de recurso teórico, *in extremis*, el paradigma postorgánico de Palumbo suena a manifiesto *higiénico* sobre la síntesis biológica de nuestro tiempo. Pero suprimiendo la palabra paradigma, lo postorgánico, como hibridación biotecnológica de un dilema trascendido entre orgánico e inorgánico, parece invadirlo todo, como antes fue lo postmoderno. Y no sobre la base de entendimientos del espacio estructuralmente concebido, sino del espacio configurado como esquema, al que luego se le adapta un contenedor más o menos aparente desde el punto de vista de los materiales.

167. Ver Iglesia Presbiteriana de Nueva York, de Greg Lynn en “Pasajes de Arquitectura y Crítica”

En los ejemplos de arquitectura que se presentan a continuación, las formas híbridas constituyen una fórmula de asociación entre partes muertas y partes vivas. Un poco a la manera que muestra la Iglesia presbiteriana de Greg Lynn en Nueva York.¹⁶⁷ Con mayor o peor fortuna, el nuevo referente orgánico de la arquitectura impregna algunas de las formas tectónicas en cualquier relación de cuerpo con arquitectura, porque la arquitectura se considera un cuerpo vivo ella misma. Sin embargo, en este caso las contradicciones son demasiado flagrantes y evidencian una concepción de conjunto bastante enrevesada para un problema que podría haber tenido notables alternativas mucho menos “orgánicamente telemáticas”.

168. Ver *Arquitectura Viva*, n° 94-95. “Fórum de Barcelona. Entre la ciudad acontecimiento y el paisaje sostenible”

La teoría acerca del espacio orgánico ha sufrido también una transformación. Desaparece la realidad en tanto que espacio físico: nunca se han destruido más entornos naturales, recursos y paisajes que en el presente siglo-; en tanto que espacio público: desaparecen las calles y plazas en las ciudades para convertirse en otras cosas; en tanto que espacio simbólico y de representación, pues se alteran los entornos monumentales o patrimoniales por la presión mercantil o turística; en tanto que espacio para ser. En paralelo, los lugares artificiales son elaborados por un procedimiento de colonización, unas veces sosegada, otras, destructiva. Siempre en torno a metabolismos energéticos de escalas macroeconómicas. Según Josep Acebillo, “Por encima de su carácter festivo y cultural, el Fórum es una profunda operación estructural y de ingeniería de residuos y de costas, cuyo fin es preparar la ciudad para un futuro no industrial”¹⁶⁸

Persiste una necesidad de buscar la esencia metafísica del sitio (en el caso del Fórum un sitio inventado por el metabolismo orgánico) a pesar de los improprios contra la realidad física. Cada vez se deja ver más una necesidad nostálgica, que cambia los usos para responder a nuevas necesidades. El lugar ya no es el recurso básico de la construcción social del espacio, sino un recipiente comprimido e indiferente, que resulta de la construcción tensionada de “no

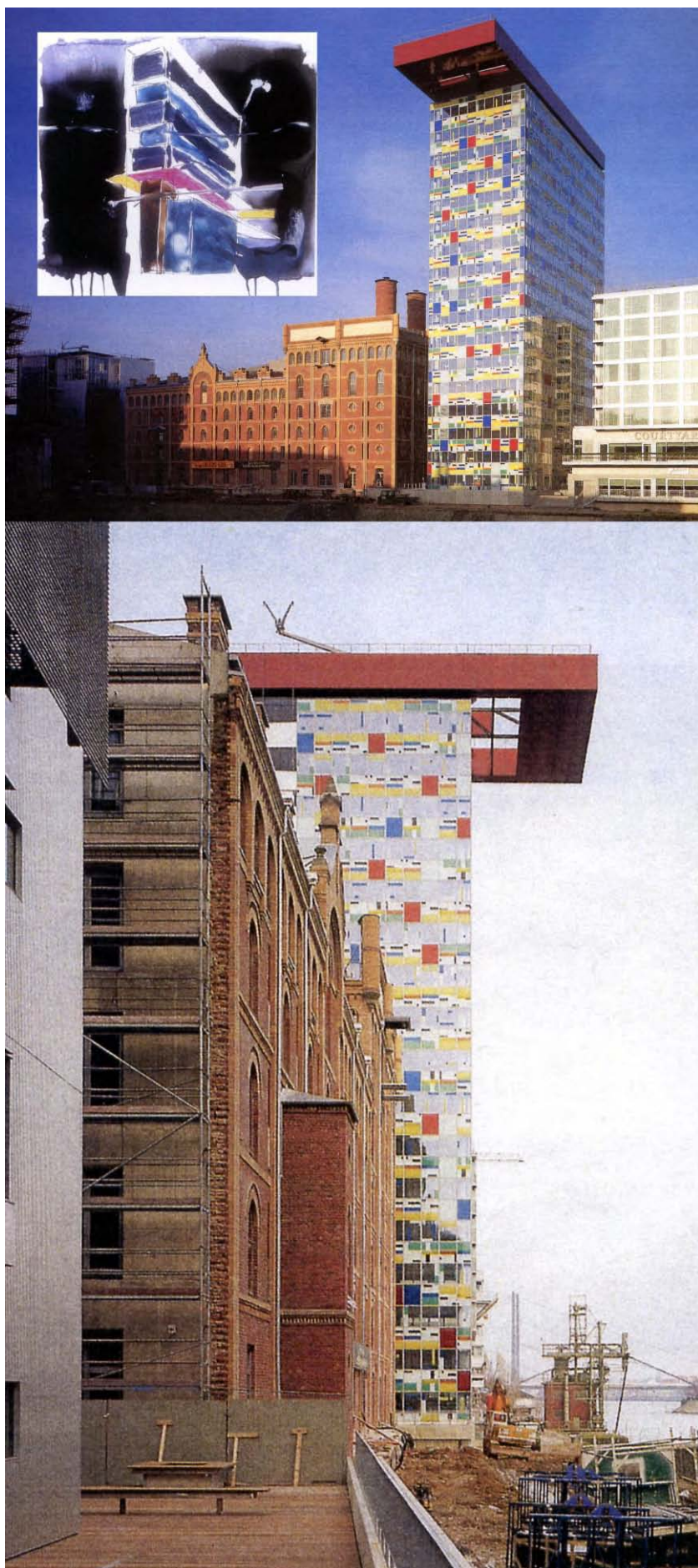


Fig. 39. Colorium, Düsseldorf. Alsop Architects

169. VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995, pp. 138 y 139.

lugares” en los que los seres humanos más que habitar, trabajar o dedicarse al ocio, - por separado-, se desplazan haciendo todo, como sujetos acelerados de un mundo des-limitado. Es decir, un mundo que ha perdido toda noción de interior y exterior, quedándose en el límite de las cortezas que lo modelan. Por eso la mirada hacia la biología o la ecología son cíclicas. Según Venturi, que precedió estos análisis, sin hacer mucha cuenta del mercado, “El diseño tanto desde fuera hacia dentro como desde dentro hacia fuera, crea tensiones necesarias que nos ayudan a hacer arquitectura. La arquitectura florece en el encuentro de las fuerzas interiores y exteriores de uso del espacio, lo que convierte al muro en un hecho arquitectónico, en registro espacial y escenario de un acuerdo entre las fuerzas interiores y ambientales, que son de carácter genérico, particular, general y circunstancial. Reconociendo este punto de encuentro, la arquitectura abre una vez más sus puertas al punto de vista urbanístico”.¹⁶⁹

La crítica del siglo XXI se plantea estas y otras cuestiones de la construcción de un paisaje artificial o virtual, dudosamente consecuente con el legado habitable. Hay que desmontar argumentos del estilo de los que siguen: “todas las diferencias entre objeto técnico y objeto vivo se han abolido”, o “la sociedad red y la ciudad red acaban con los ciclos vitales”. Si la arquitectura no es ya más una metáfora del cuerpo humano, usando un modelo organicista, tampoco podemos otorgar atributos vivos al *cuerpo electrónico*, por mucho que sigamos debatiendo la relación entre lo vivo y lo inerte, la manipulación de la realidad y su representación virtual, o la formulación de proyectos de arquitectura se conciben con arreglo a pautas más propias de la biotecnología o la ingeniería genética.

La porosidad ambigua.

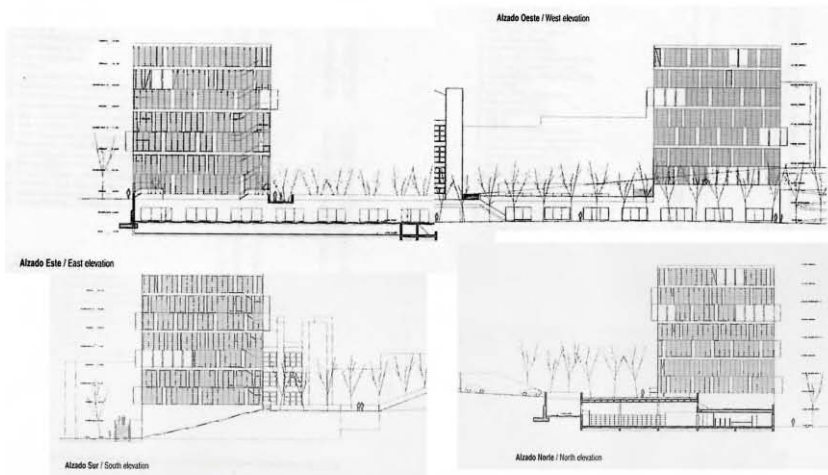
Junto a la posición organicista conviven proyectos que provienen de exigencias geométricas distintas pero igualmente interactivas con el entorno. En la mezcla de propuestas acerca de las fronteras porosas de las teorías de los entornos de la arquitectura, creemos encontrar la razón de ser de los proyectos alejados del inventario agotado, aunque provengan de posiciones y actitudes distintas.

Si tomamos dos edificios de una misma época de construcción, como son el Colorium de Alstop Architects en Düsseldorf y la Biblioteca de Usera de Abalos y Herreros en Madrid, los resultados pueden ser completamente diferentes, aunque tengan en común una acendrada fotogenia y un excelente acabado, si recordamos lo dicho por Frampton. Son un ejemplo de construcción de la teoría de disolver el espacio y hacerlo a la vez más fluido a través de la exactitud y la definición extrema.

En tanto que el edificio de la Torre multicolor es un ejemplo de mosaico de diecisiete tipos de paneles de vidrio coloreado, con un pequeño porcentaje de vidrios esmaltados que contribuyen a deformar la escala y la perspectiva del edificio y consiguen efectos cromáticos de indudable presencia en un entorno a regenerar. (Fig. 39)

El muy complejo trabajo de Abalos y Herreros en la Biblioteca de Usera, por el contrario, trabaja a favor de una elemental y depurada sencillez de recursos expresivos para insertar el edificio en el paisaje alterando su percepción como si el sólido que se levanta del zócalo de hormigón estuviera formado, configurado por un plano continuo del cual se hubieran abierto algunas partes mostrando el envés de una membrana. Esa membrana, tersa como un cubo de granito con algunos minerales manifiestos en su capa externa se deja ver a su través o en su reflejo. Su forma es la de una roca pulida de composición musical en 3x2+1 con un ritmo vertical y otro horizontal de influencia musical que reflejan piezas del entorno o piezas de cielo alternativamente, infundiendo una sensación de exactitud, levedad y concisión de medios que no excluyen la cosnsitencia rotunda de una sección de paneles Robertson, tubos, chapas y perfiles de acero, conjuntados con vidrio cool-lite parecen dotar de inmaterialidad formal al prisma insertándolo como un elemento más de un paisaje regenerado.

*Fig. 40. Biblioteca de Usera, Madrid.
Abalos y Herreros*



170. Ver para estos dos proyectos, entre otros: “Arquitectura Viva”, Mies van der Rohe Award 2003, “ViA Arquitectura” n°13 y El Croquis n°118, ya mencionados, respectivamente.

Los dos proyectos se atienen a los códigos del *proyecto contemporáneo*, implicando códigos o paradigmas de los que hemos venido esclareciendo. Ambos parecen coincidir también en buscar la desaparición, la diafanidad, la personalización y la escalabilidad de cada plano y de cada hueco, de manera que su percepción altere el perfil del paisaje urbano en el que están inscritos, a al que inscriben en su entorno exterior, como si les perteneciera en exclusiva porque lo dotan de orden.¹⁷⁰

El edificio de la Biblioteca de Usera (Fig. 40) es una muestra arquitectónica del problema o la clave de la exactitud de la que habla Calvino. En ese encuadre del marco práctico en el que se desenvuelve la construcción de la realidad, es en el que se encuentran los contrastes más grandes entre los grandes alardes de los edificios singulares, (incluso de aquellos que se reconstruyen virtualmente en la red) frente a la cotidiana versión de los espacios convencionales en los que vive la mayoría de la población. La libertad aquí no llega tanto, primero porque el presupuesto es más bajo, también porque esos espacios “autónomos” están dimensionados por leyes económicas clásicas, en las que la desterritorialización es un mito fraudulento o inaccesible. Alcanzar levedad y rapidez en equipamientos públicos de barrio es tentativa muchas veces constreñida a los proyectos de las élites o de las marcas (Prada, Hermés, Cartier). La mayoría ha de conformarse con el peso. Por eso, cuando un edificio puede *volar y desplazarse* perceptivamente, como el de Usera, lo que se está haciendo es ofrecer *el derecho democrático a la arquitectura* que puede extenderse a todos los ciudadanos, y no sólo a unos cuantos privilegiados.

171. Toyo Ito, *Arquitecte*. p. 35. Exposición. Casa Asia. Ministerio de AA.EE. Generalitat de Catalunya. Ajuntament de Barcelona. Gobierno de las Islas Baleares. Diciembre 2002.

Y esto es así, porque “A pesar de ello, aún en medio de las ciudades repletas de espacio uniforme existen diversos elementos que fluctúan. Si consideramos también los elementos fluctuantes artificiales, se puede decir que la ciudad contemporánea es un espacio donde se entrecruza una cantidad enorme de estos elementos. El hombre levanta paredes con la arquitectura, cortando así estos flujos, y crea un ambiente artificial, uniforme y sin flujos. Por consiguiente, la voluntad de recuperar el *lugar* equivale a eliminar la pared, recuperar las diversas corrientes y flujos y crear un área como un *remolino* de corriente en medio de los cruces de flujos. Es igual que lanzarse a un juego interminable. En las ciudades contemporáneas, los flujos van cambiando vertiginosamente: el flujo humano y el de los coches, o el flujo de la información. En cuanto a la velocidad de este juego, se podría decir que está acelerándose cada día más.” Las palabras de Toyo Ito parecen destinadas a esa recuperación de flujos que concita la Biblioteca de Usera, como un remolino.¹⁷¹

172. Musil, Robert “The Man without Qualities”. HAYS, K. Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2000 [1998]. [p. 556] [p. 558]

El edificio de la Biblioteca de Usera es una torre de paredes emisoras y receptoras de elementos fluctuantes y por eso precisamente recupera el lugar y lo convierte en encrucijada de flujos. Si “la naturaleza es simplemente una actividad urbana” como defiende MVDROV, los puntos de cruce de flujos son de una densidad superior a la mayoría, de una riqueza y biodiversidad de mayor cualificación. Y por tanto tienen una dimensión de dimensiones, una multidimensionalidad, que enriquece la sólida materialidad de los edificios con una proyección muy superior. Es interesante ver cómo cita Michael Hays a Robert Musil, porque lo que nos proponemos con la arquitectura de calidad es devolver atributos a los seres humanos. La ciudad que describe Musil es una ciudad viva: “Como todas las grandes ciudades, estaba hecha de irregularidad, cambio, desprendimiento, pasos cambiados, colisiones de cosas y asuntos y fantasmales puntos de silencio entre ellos, de senderos pavimentados y desiertos, de un gran ritmo vibrante y del perpetuo desacuerdo y dislocación de todos los ritmos opuestos y como un todo parecido a las láminas o capas de un fluido burbujeante en un contenedor consistente en los materiales sólidos de edificios, leyes, regulaciones, y tradiciones históricas.”¹⁷²

La arquitectura que se propone desde esta creciente ambigüedad de los limpios perfiles de las nuevas series de edificios *exactos*, ligados en apariencia a la estética delimitadora del diseño del siglo pasado, es romper los límites a los flujos que antes se cortaban o encerraban y ahora quieren producir remolinos de flujos ... y de emoción.

El *concepto* aludido por Jencks no es ya una noción unívoca, - y el concepto de *límite*, tampoco -,

sino un abanico de decisiones contrastadas con una idea o una acción narrativa, la ambigüedad de las propuestas y su capacidad de convocatoria de atributos de apertura puede venir de decisiones *exactas* o de alternativas *borrosas*. Por eso resulta primordial estudiar la ambigüedad moderna de edificios como los expuestos de Düsseldorf y Usera, que representan una tendencia constante de las arquitecturas contemporáneas a expresarse con una milimétrica precisión y definición de contornos para salirse fluidamente de los límites asignados por el proyecto, compartiendo el entorno que los rodea. Esos proyectos, contradicen el concepto moderno de *caja arquitectónica*, pero tampoco son espejos, ni transparencias, sino que fluyen con sus alrededores. Esta actitud proyectual, ni abstracta, ni metafísica, sino integradora de otras hipótesis corresponde, además, a una amplia tendencia en la que se quiere difuminar perfiles a través de la enervación de las aristas y los planos para reducir, paradójicamente, la materialidad a una hipótesis que muestra ante sí misma la suficiente distancia crítica porque le añaden valor mediante otros elementos puestos en juego. En esta actitud de partida coinciden muchos proyectos contemporáneos que reúnen sus pares de sistemas de atributos en clara contradicción con la pretensión hermética o la exactitud rigorista del Movimiento Moderno, como los de Toyo Ito, Herzog y De Meuron, P. Zumthor y otros.

Estas nuevas apuestas, solo cínicamente pueden calificarse a través de sus atributos ornamentales de colores y texturas, porque en el interior y el exterior están trascendidos por una idea transversal que agrupa distintos códigos y textos para aplicar a un edificio como experiencia singular que, mediante estos recursos se convierte en exponente de un nuevo concepto de textura en materia de teoría y, en consecuencia, se transforman en proyectos que sirven a la metáfora de la crítica.

Teoría en la restauración.

Ela teoría se puede construir también a partir de las obras y proyectos de rehabilitación y restauración. Hay un esfuerzo teórico muy evidente en la definición del espacio rehabilitado a través de la imaginación de nuevas texturas que no esconden intención de devolver atmósferas y percepciones del edificio original a través de una manipulación flagrante de los elementos a favor de la memoria tectónica.

El Ayuntamiento de Utrech de Miralles y Tagliabue (Fig. 41) y el Centro Cultural en un almacén de 1904, en Würzburg, de Bruckner&Bruckner (Fig. 41bis) son dos casos extremos de reconstrucción de memoria, que demuestran que no solo la obra nueva se alimenta de esas estrategias. La restauración de la modernidad es un empeño de un siglo que vio como las obras del pasado se destruyeron a cuenta de la irracionalidad y del empeño en partir de cero de algunas de sus vanguardias.¹⁷³

Las series de edificios que realizan rehabilitaciones críticas interesan porque asocian memoria, medio ambiente, restauración y nuevas tecnologías como si se tratara de convocatorias complejas para rehabilitar también el paisaje humano. El primero de los casos se trae aquí porque invierte los procesos de rehabilitación más asumidos y propone una memoria fragmentaria y compleja de distintos planos de significado, desde la parcelación y la tipología a la reconstrucción de la manzana reinventando el tipo en un lugar destruido, pasando por la recuperación parcial de elementos originales que no llegan a completarse, denunciando su casi desaparición física anterior, a la vez que evidenciando su imposible puesta en valor desde la memoria del presente. Una visión muy diferente de la teoría canónica sobre la restauración, tan ampliamente aceptada y consagrada, que luego invade el edificio con una concepción radicalmente contrapuesta de arquitectura contemporánea, personal e intransferible, dejando un sello, que aunque no sea el mejor del estudio, si no uno de los de mensajes más crípticos y conflictivos, se verá prolongado en el Mercado de Santa Caterina de Barcelona, donde lo inmanente del pasado es la plaza que circunda la gran cubierta ondulada colorista y vivaz que levanta las esperanzas del entorno que se mira en ella. Los planos de la arquitectura doméstica

173. Ver "Arquitectura Viva" y PREMIO DE ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA DE LA UNION EUROPEA. Mies van der Rohe Award 2003. Fundación Mies. Barcelona. ACTAR. 2003

sobre los que no se ha actuado son ahora lo importante, porque desde el cielo lo que se ve es la arquitectura anónima, antes desaparecida. Toda una teoría de restauración de la memoria y rehabilitación del paisaje urbano que desconoce las reglas del “restauro” generalmente asumido hasta que, muy recientemente, se impone por la fuerza de los proyectos concretos que se atreven a dar pasos para saltarse la teoría. La mayoría de estos casos, abre polémicas sociales, culturales y arquitectónicas cuyos precedentes se encuentran en el reaccionarismo del Príncipe de Gales, y afectan desde el Teatro de Sagunto de Grassi y Portaceli al Londres contemporáneo o ala Nueva York que reconstruye la operación financiera y simbólica destruida por el fanatismo islamista.

En cuanto al Centro Cultural de Würzburg, de Bruckner&Bruckner, de una impresionante factura material en vidrio y piedra sobre un edificio monumental, es un ejemplo también de *proyecto contemporáneo* puro, en el que los elementos de inmaterialidad han jugado dialécticamente con los grandes muros y las masas de un antiguo depósito, aligerando su peso hasta dotarlos de una textura a medio camino entre lo real y lo imaginario. Las operaciones de restauración de los volúmenes con lamas y paneles de cristal vinculan el edificio a la lámina de agua y su entorno de una manera tan potentemente expresiva que lo destacan como si se tratara de una operación de recuperación de la textura de la piedra a través de su énfasis como elemento de intuición y sugerencia. La sección y la crujía de 16 m se mantienen en gran parte, pero la dialéctica de los muros y los paneles de vidrio junto con las lamas consigue renovar por completo la tectónica de la envolvente y dotarla de una cualidad diferencial sobreañadida a las del histórico edificio como una piel limpia y descamada de un peso muerto de tiempo y abandono. (Fig. 41bis)

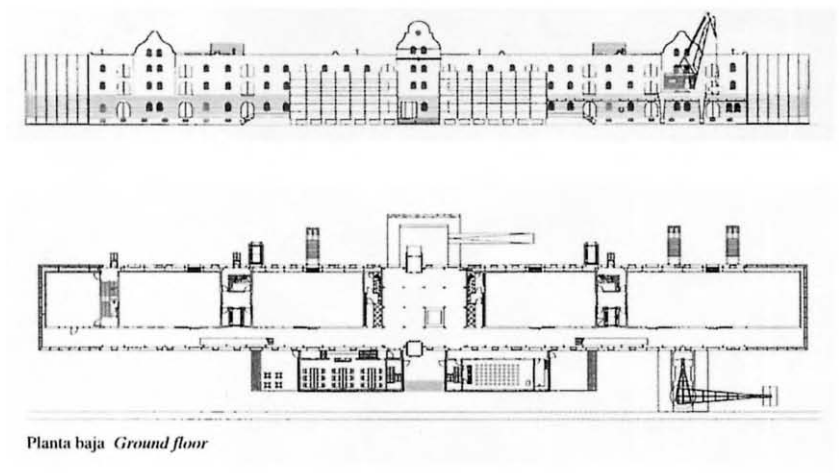
Por muchos ejemplos de esta y otras valías reseñables, o de simple constatación por su interés teórico, que anteponen la visión contemporánea a la fetichista reconstrucción del pasado, se llega a la conclusión de que es posible hoy que el paradigma del desarrollo urbanístico pueda ser reemplazado por el paradigma de la sostenibilidad del medio ambiente en arquitectura y de ella en este, mediante una edificación responsable con el mantenimiento de los recursos. El paradigma contemporáneo de la rehabilitación debe ser el de elaborar un modelo sostenible para cualquier proyecto, sea de nueva construcción o no, porque esa visión rehabilitadora implica restaurar el impacto producido en el entorno por el proyecto de arquitectura, integrarlo en un sistema, restablecer un equilibrio.



Fig. 41. Ayuntamiento de Utrecht.
Miralles y Tagliabue.



Fig. 41bis. Centro Cultural de Würzburg. Bruckner&Bruckner



Orgánico, inorgánico.

174. LYNN, Greg, "Folding in Architecture", en *Architectural Design*, vol. 63, nos 3-4, 1993, p. 14; citado de JENCKS, Charles y KROPF, Karl (eds.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Londres, 1999, p. 127.

En coherencia con los edificios que intercambian porosidades ambiguas para producir efectos de definición o de disolución, actualmente vivimos una nueva convivencia de edificios que se proyectan doblando los pliegues, desde paradigmas conjuntados para combinar de alguna manera lo orgánico y lo inorgánico. En coherencia con esa dialéctica orgánica/inorgánica, el pliegue es, tanto en arquitectura como en el arte, una vicisitud llena de conexiones a través de sistemas topológicos primarios y geometrías que lo desarrollan a costa de deformaciones y de incorporaciones simultáneas. "Quizá en esta mirada solo, hay muchas oportunidades para que la arquitectura sea llevada a cabo por el libro de Gilles Deleuze "El Pliegue". Las características formales del apilamiento (o *plegamiento*.NT) anexionar ante todo formas y geometrías topológicas puede ser más viscoso y fluido en respuesta a las exigencias. Ellas mantienen la integridad formal a través de deformaciones que no clarifican o comparten sino a través de lo que conectan, incorporan y afilian productivamente. Sistemas viscosos y astutos tales como este aumento de resistencia a través de conexiones flexibles que ocurren por vicisitudes..."¹⁷⁴

El pliegue (o plegamiento) es, como la estratificación, el estríamento o la planicie de surcos, un argumento filosófico, pero se sus vicisitudes se han extendido fluidamente por el territorio de la arquitectura. Si hay un edificio representativo para el gran público de la tendencia a hipostasiar la forma mediante su anexión y deformación y el alabeo es el Museo Guggenheim de Bilbao, pero la corriente se extiende a todas partes y contamina, positiva o negativamente, la arquitectura y la crítica en cuanto que no todo el mundo reconoce a simple vista los "viscosos" "sistemas" de las "vicisitudes" de la "deformación". Pero el pliegue, pertenece como tantos términos que estamos rastreando a la *parafernalia lingüística* de la geología de la corteza terrestre. En arquitectura se ha vuelto a una cierta condición de modernidad probada por muchos, que utilizan operaciones legítimas como las enumeradas por J.A. Cortés, en línea con el último K. Frampton, que, - repetimos -, tienen que ver con la definición geométrica de nuevas formas de mirar y transformar o intentar trascender la materia.

175. GARCÍA-ABRIL, Antón, "La capilla en Valleacerón", *Documentos de Arquitectura: monographies of Spanish architects*. Sancho-Madrirdejos, nº 52, febrero de 2003. [p. 1] [p. 2]

Basta ver este ejemplo crítico, aplicado a una obra de Sancho-Madrirdejos: La Iglesia de Valleacerón [...] "La proposición que enuncia la metódica en el grupo de piezas de Valleacerón forma un conjunto en su absoluta diversidad, un marco que se limita en sus referencias propias, donde lo mismo se despliega en la diferencia. "A través de las ideas desarrolladas surge la individualidad de las piezas en concordancia con planteamientos abiertos y dinámicos en contrapunto con los sucesos espaciales que acontecen en una polifonía disonante que busca la transparencia conceptual de los espacios proyectados al desdoblarse desde el interior y manifestar así su diferencia al exterior, apareciendo la dualidad superficial del pliegue como inflexión, límite y transición del espacio a la forma en unidad topológica." [...] "Desde las matemáticas y la geometría se cosecha un haz de fórmulas que tan sólo son los símbolos lógicos de lo real, en donde la descripción del misterio queda fuera de su alcance. Por otro lado la fuerza creadora que nace de la intuición sugiere relaciones inesperadas e incita a adivinar relaciones abstractas. Son dos líneas de creación que en el siglo XX se han desdoblado de un modo muy clarificador, la que proviene directamente de la razón, y la que deriva del universo sensible del artista". [...] ¹⁷⁵

176. (G. Deleuze). [p. 3] "Los pliegues", pp. 3-7.

Los espacios no están limitados sino por el límite como certidumbre de corte entre lo edificado y los envolventes externos, que en otras arquitecturas se difuminasen los mismos planos y aquí evaden esa responsabilidad haciéndose cortes de luz o hendiduras de cielo, sin más responsabilidades tectónicas que las de apurar los contingentes perfiles de la belleza espacial y producir una impresión única de espíritu quieto y convulso, de piezas a punto de estallar. Según Deleuze eso pertenece a la caracterización del pliegue «Así pues, el pliegue inorgánico es simple y directo, mientras que el pliegue orgánico es compuesto, cruzado, indirecto, mediatizado por medio interno».¹⁷⁶

"La acción topológica que suprime al pliegue dota de un espaciamento y una apertura del

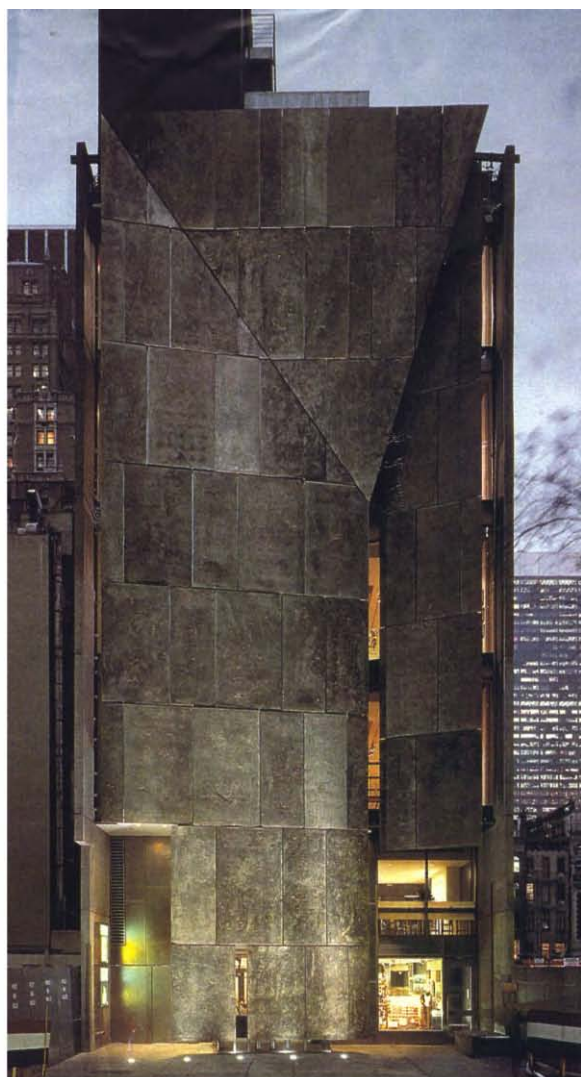


Fig. 42. Museo Americano de Artes Populares de Nueva York. Williams y Tsien.



Fig. 42 bis. Intercambiador, Estrasburgo. Zaha Hadid

espacio unitario, que se contraponen a la incertidumbre que la ubicuidad del espacio y el tiempo aportan al hecho arquitectónico, creando un enfrentamiento enriquecedor. El espacio interno y externo al pliegue quedan así cosidos, maclados en unidad.” [p. 6]. Insiste García Abril en una explicación que se antoja excesivamente racional y justificatoria de un proceso que puede ser tan caprichoso como sus autores hayan pretendido para inventar una geometría no hipotecada por las convenciones asumidas, esto es, inesperada.

En la capilla de Sancho-Madrirdejos se contienen muchos de los recursos paradójicos en los que habitan las contradicciones de la nueva geometría. Las aptitudes y sorpresas inesperadas de cada espacio se combinan para adivinar relaciones abstractas no mediante la abstracción pura, sino mediante la experiencia sensorial

“La arquitectura de Sancho-Madrirdejos tiene núcleo intelectual y una corteza plástica.” Tal como plantea en su análisis Antón García Abril, las formas se desestabilizan a la vez que las convenciones de la manipulación espacial, aunque no tanto por el 'esqueleto científico' del proyecto, sino por la facilidad del discurrir plástico de la idea hecha creación plástica: “Las formas que plantea están desprovistas de significado, intuyéndose subconscientemente las asociaciones con modelos y referencias de acontecimientos plásticos que activan nuestra imaginación y afrontan los valores del sistema creativo con el que se justifica y representa el esqueleto científico de su arquitectura. En la estructura se deducen de una manera lógica las líneas como el rastro dejado por los puntos al desplazarse por el espacio, liberando los planos plegados de su potente geometría y desestabilizando totalmente antiguas concepciones de manipulación espacial.” Y aunque se dedujeran de forma ilógica. De acuerdo, aunque si se dedujeran de forma ilógica, ¿qué habría de potente geometría en lo que no es sino una invitación expresionista a la belleza formal de la arquitectura? Y es ahí donde queríamos enfocar la cuestión: A nuestro entender el núcleo intelectual es el que hace la corteza tectónica de la arquitectura, que tiene muchas lecturas plásticas cuando está bien concebida, pero la corteza es una textura ante todo, cuando se habla de arquitectura. Si no, se trata de otra cosa. El pliegue es una consecuencia de una decisión tectónica que afecta a la estructura de la pieza de arquitectura. En otro caso es una palabra con mucha capacidad de elocuencia en significados.

En el Museo Americano de Artes Populares de Nueva York de Williams y Tsien (Fig. 42), de 2003, la fachada es un plano de pliegue que configura bajo su única responsabilidad la imagen del edificio entero (solo doce metros entre medianeras) mediante una aleación de placas similares al bronce que le dan una pátina rugosa y áspera, hendida por fisuras de luz. La textura de esa fachada determina todo lo que el proyecto quiere transmitir. Es una incitación a entrar, una Y griega. Un plano quebrado y poligonal de paneles engarzados como caras de una roca. Lo que quiere ser es un avance tectónico de tradiciones que tiene que ver con la tierra y la tierra se representa allí por su corteza.

177. PREMIO DE
ARQUITECTURA
CONTEMPORANEA DE LA
UNION EUROPEA. Mies van der
Rohe Award 2003. Fundación Mies.
Barcelona. ACTAR. 2003.

Zaha Hadid ha ganado el Premio de Arquitectura Contemporánea de la Unión Europea, el prestigioso Mies van der Rohe Award 2003, por el Aparcamiento y Terminal Hoenheim Norte en Strasbourg, Francia. (Fig.42 bis) No por el proyecto de la Pista de Salto de Esquí en Bergisel, Innsbruck, Austria, que también estaba seleccionado. Tal vez el segundo pueda ser calificado de pliegue o despliegue de un gesto en forma de torre, pero el premiado implica un análisis más complejo.¹⁷⁷

David Chipperfield, como Presidente del Jurado que debatió sobre las 269 propuestas presentadas y 41 seleccionadas, destaca que eligieron el proyecto de Hadid, no por su escala, sino por su “modestia, economía y visión”. Y no es para menos, porque había proyectos de mucha mayor envergadura, presupuesto y volumen. Sin embargo, el juego que realiza la arquitecta bagdadí, está marcado por una serie de estrategias de campos, líneas y vectores que crean una síntesis entre los suelos y las cubiertas, las zonas al aire libre, las luces y los espacios continuos y fluidos entre los entornos urbanos circundantes y los planos del aparcamiento y la Terminal. Las texturas se van superponiendo con las cortezas de los pavimentos y las cubiertas, sin solución de continuidad, de manera que lo que emerge del suelo es la cubierta



Fig. 43-a. Explanada del Forum Barcelona 2004. Estudio Martínez Lapena-Torres Arquitectos.



Fig. 43-b. Edificio de oficinas en la Postdamer Platz, Berlín. Giorgio Grassi

178. Ver también la Escalera de La Granja en Toledo, y sus antecedentes en la Catedral de Palma de Mallorca, de Torres y Martínez Lapeña.

doblada y quebrada como un plano continuo solo horadado por los huecos de luz que siguen una pauta que se relaciona con los otros ritmos previstos en un juego de campos “magnéticos” (las retículas de las farolas ortogonales en cada plaza de estacionamiento, las señales de cada plaza en el suelo, los pilares agrupados inclinados o rectos, los grosores de estos, los bancos, las sombras, las luces, los acabados y juntas, los sumideros y los cambios de paramento) todos ellos constituyen una declaración de principios sobre la arquitectura de calidad del siglo XXI. Contribuyen a definir una estrategia abierta y una posición de sencillez ante la complejidad que articula un discurso abierto y que permite establecer algunas fórmulas para entender y valorar el *proyecto contemporáneo* como una serie de acciones combinadas para transformar las hipótesis de partida en un nuevo campo de actuación, con diferentes reglas de juego.

O las dos, como en parte ocurre con el Centro de Convenciones Internacional de Barcelona, de Josep Lluís Mateo, o con el Edificio Sony en Berlín, de Helmut Jahn, de Murphy y Jahn. Ambos son complejos colosales de implantación de muchos usos y operaciones de gran repercusión en valores de mercado, que alteran las percepciones del cerramiento tenidas por características del proyecto moderna.

Ambos proyectos tienen una especie de vida, - de salida a la luz o de inserción en el sitio- que no distinguen solo las relaciones de escala, sino que también alteran las contradicciones de contextualizar los lenguajes con el espacio circundante”. Los dos alteran la percepción de los singulares entornos urbanos que los rodean, tanto el de la Postdamer Platz (Fig. 43-*b), como el del Fórum 2004. Pero esa postura de contextualización con el espacio difiere o se relaciona críticamente con la relación que se pone en cuestión, o con el lugar denominado e-tópico, electrónico o virtual. Este cambio se puede conseguir tocando muy pocos elementos, que se encuentran, muchas de las veces, fuera del topos real, para alojarse en espacios de red en los que fluyen en un “urbanismo de redes” o en una *arquitectónica* (arquitectura electrónica) en la que los espacios virtuales se confunden con los espacios reales en los que los arquitectos intentan proyectar una concepción reticular en la que se asignan nuevamente características añadidas de valores tectónicos a paramentos permeables, a una trama geométrica dura, a unas pautas de diseño casi herméticas, que es lo que deja el diseño real a la arquitectura creada con el ordenador.

En el caso de la Explanada y la Pérgola Fotovoltaica del Fórum 2004, (Fig 43-a) se ponen a la vez en contacto los flujos de público y los flujos de energía al servicio de varios planos consistentes, los de las rampas, las escaleras, las células fotovoltaicas y los miradores configurando un espacio diverso de arquitectura al aire libre, de uso de la energía y de muestra de la renovación del abanico de funciones de la luz, tratada como acumulador-difusor de un espacio tectónico ilimitado y abierto, que representa de forma abstracta la colonización del espacio público mediante el proyecto de la textura como teoría esencial de la sostenibilidad y se convierte, casi sin querer, en un manifiesto.

Como la Escalera con mayúsculas de Toledo, la Escalera de la Pérgola Fotovoltaica se escribe también con mayúsculas porque es un plano quebrado de arquitectura de verdad, no por *auténtica*, sino por los valores espaciales que, - a mi juicio - propone, con una resolución única y una voluntad expresiva definida y valiente.¹⁷⁸

En tanto que en Barcelona lo que se quiere representar bastante ingenuamente es un abrazo fraternal de los pueblos y las culturas a través de Convenciones y Foros, en Berlín, en Postdamer Platz, mucho más tercamente se conectan otros flujos: el de la movilidad, los de los elementos simbólicos del pasado, los de la nueva centralidad, la capitalidad, el mercado capitalista y las grandes.

Cualidades de textura del plano.

La belleza de los edificios es también un llamamiento a la satisfacción cualitativa de

necesidades sociales. Ahora parece que no sea tarea de la arquitectura resolver conflictos sociales ni minimizarlos, sino responder autónomamente a las necesidades del proyecto, del encargo y el cliente, produciendo belleza, espectáculo, teatro para la vida. Cuando se queda en escenario, el resultado del simulacro es pobre.

Por el contrario, esa necesidad discursiva basada en la retórica del lenguaje arquitectónico también necesita construirse para ser efectiva como vehículo mediático de la teoría. La diferencia o repetición del tema y su extensión a cualquier escala o tipo arquitectónico empieza a ser frecuente, lo que conviene al discurso *homologado* que incluye la mediatización del gusto o la popularización de las tendencias estéticas más atractivas. Las cualidades de textura del plano son utilizadas como materia arquitectónica y de innovación formal y tecnológica. El proyecto se convierte en un elemento instrumental del plano que adquiere dimensiones a través de la consistencia.

Al proyectar el plano arrugado, doblado, quebrado o comprimido, la arquitectura elabora el cuerpo de su forma de conocimiento y lo trasciende a otra cosa. A veces en escultura-espectáculo, en objeto de contemplación más que de uso, lo transmuta en valor de emblema, antes que de compromiso, en epigrama de la reflexión del arquitecto antes que solución del conflicto de los usuarios. La metafísica se emplea como ariete contra la arquitectura de la construcción social del espacio y atenta contra la sociedad del conocimiento en tanto que lo limita y lo desvanece. El esquema metodológico de la copia de marca, a veces oculta también un profundo desconocimiento de las leyes que introducen *innovación técnica* al espacio arquitectónico, porque no introduce factores constructivos nuevos sino repetidos en función de la forma. Por eso, algunos proyectos, a la vez que roban los argumentos a otros, - ya que tratan el espacio que ocupan como decorado virtual subvirtiendo las leyes tradicionales de desarrollo específico de un programa, pero no experimentan ni sus mecanismos constructivos, ni los procesos por los cuales el sujeto urbano puede apropiarse de los espacios que se crean a su amparo, como el antes comentado de la Pérgola del Fórum 2004, por lo que se convierten en meros mensajes sin contenido.

Otras respuestas, como las provenientes del minimalismo, o la eco-arquitectura de los experimentalistas, más modestas, han ofrecido soluciones inteligentes desde la tectónica o las formas de innovación arquitectónica para resolver un problema local, apostando por singularizar y discutir los modelos teóricos importados o los discursos impostores. Conformándose con resolver los problemas de contexto y metáfora con una humildad mucho mayor que la de los discursos del *paradigma universal*, muchas obras de la nueva arquitectura entre ellas la de la generación posterior a de la Sota y Moneo - tratan el problema de construcción del espacio como si enunciaran “una modesta proposición”.

Los arquitectos que se han fijado la meta de conseguir un programa de proyecto adecuado al problema han cambiado el sistema binario del contexto y la metáfora por un manera más natural de hacer mapas y no planos. Aunque ese territorio vasto e indefinido de la llanura alabeada y plegable de la filosofía, del mundo contemporáneo asumida como inevitable, se compadece mal con los defensores a ultranza de las aristas, los quiebros y las curvas. En el fondo los planos arrugados o comprimidos, doblados, quebrados, ... trabajan materias sensibles que pueden amoldarse a cualquier discurso si cumplen con algunas reglas, como las que les atribuye Juan Antonio Cortés. Juan Antonio Cortés se fija en las recurridas “Seis propuestas para el próximo milenio” de Italo Calvino y hace una atinada relectura referida a la arquitectura, especial en lo que se refiere a la sexta de esas claves, la consistencia, en su libro “Nueva Consistencia”. Describiendo un ciclo sobre las “Trayectorias de la arquitectura contemporánea: los últimos diez años”, elabora una consecuente teoría sobre la consistencia en la arquitectura reciente.¹⁷⁹

179. CORTES, Juan Antonio. “Nueva consistencia”. *Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid. 2003.

Al fin y al cabo, tras de estos últimos intentos de arquitectura, existe un atisbo de interés por la materia material o por la naturaleza recreada, que tiene un punto de compromiso con los entornos del arte y la cultura, que se sale, -como muy bien dice Cortés-, de la caja muraria

tradicional de la arquitectura moderna. Y de muchos más recintos acotados por la crítica del Movimiento Moderno, como se verá después.

La evolución de la geometría.

Como espacio lleno de contradicciones irresueltas, la arquitectura más consciente es hoy un recipiente abierto más que cerrado. Se sale de las geometrías cerradas y perfectas de las geometrías convencionales, produciendo nuevas geometrías. Constituye un espacio de interferencia con muchos entornos comunicacionales, con los que compite y comparte simultáneamente numerosas complejidades y contradicciones. Cuestiones que no han de ser forzosamente explicadas, justificadas o resueltas por la arquitectura. Las filosofías de los cambios son una parte del cambio sustancial de la arquitectura plural, cada vez más compartida y globalizada.

Tomemos como ejemplo cuatro pares de equipos de arquitectos o de proyectos, para evaluar cambios de tendencias que no se atienen precisamente a cambios sustanciales de contexto, sino que se encuentran en circunstancias similares para dar sin embargo respuestas muy diversas frente a los problemas planteados. En los casos que vamos a criticar no tenemos varas de medir. Por el contrario, nos encontramos frente a contradicciones o complejidades propias de los autores o de sus sistemas de proyecto. En estas series se esconden argumentos proyectuales. ¿Qué es lo que pueden tener en común?

Empezando por Campo Baeza y Siza que pasan por ser, cada uno a su edad, ejemplos de arquitectos que han evolucionado desde el Movimiento Moderno, manteniendo un respeto profundo a sus postulados más inmanentes, - considerando que los hay y que tienen influencias vitales a la hora de entender el contenido del *proyecto contemporáneo* de arquitectura -, sus obras afrontan contradicciones fuertes que interesa resaltar.

180. Ver el proyecto de la Iglesia de Marco de Canavezes de Alvaro Siza.

181. VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995, pp. 133-135.

La Iglesia de Marco de Canavezes de Alvaro Siza, parece en principio un prodigio de desmesura barroca.¹⁸⁰ Tal vez es un trabajo en el que cabría bien está frase de Robert Venturi, “Las influencias mutuas contradictorias pueden apreciarse fácilmente en la fachada cóncava de una iglesia barroca, que se adapta a las necesidades espaciales que son específicamente diferentes en el interior y en el exterior: el exterior cóncavo admite la necesidad contrastante de una interrupción espacial en la calle. El espacio frente a la fachada es más importante. Detrás de ésta, el espacio de la iglesia fue diseñado de fuera hacia dentro, tratándose como volumen el espacio sobrante debido a esta contradicción.”¹⁸¹ si fuese ciertamente un proyecto barroco. Pero en el proyecto de templo de Siza de lo que hay que hablar es del *proyecto contemporáneo*, pues este se manifiesta en el recorrido de lo que podríamos denominar un “plano único continuo” aunque aquí, el exterior cóncavo y probablemente toda la iglesia se refieren a la continuidad de este plano con el paisaje. A la construcción del paisaje mediante ese plano, tanto desde dentro como desde fuera y a los recursos escénicos y tectónicos puestos en juego, como la larguísima ventana que permite a los fieles escaparse del culto y dejar volar por el paisaje del pueblo la imaginación libre.

Las proporciones, la altura, la blanca opacidad de los volúmenes y la ausencia de explicaciones menores aclaran que la obra de Siza sólo se atiene a su propio código, que habla de un ritual religioso a descreídos de todas las lenguas y a creyentes de otras religiones. Se sale de su sitio, su contexto y su propósito y se convierte en emisor de una forma consagrada. No es *moderna* en la tradición de principios del siglo veinte, por mucho que se fuercen los orígenes de su autor. Es, si se quiere todo menos canónica, porque atribuye al muro la condición de plano continuo de creación de la forma y a las sombras y vibraciones de la luz sobre el blanco la inmaterialidad propia de ese muro-plano continuo. Esta complejidad de nuevo tipo está basada en una nueva manera de entender el informalismo y la abstracción para aportar *oscuridad y luz* a la vez sobre las texturas, mucho más que para hacer hablar solo a las formas y volúmenes de las que habla Venturi. Por supuesto también al volumen, pero entendido no como ocupación, sino como

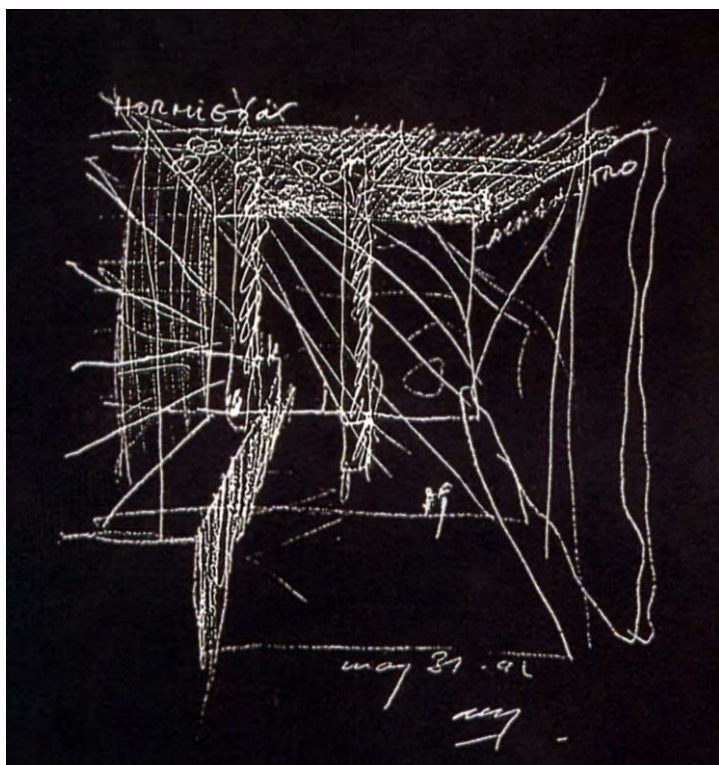


Fig. 44-a. Caja General de Aborros de Granada. Alberto Campo Baeza

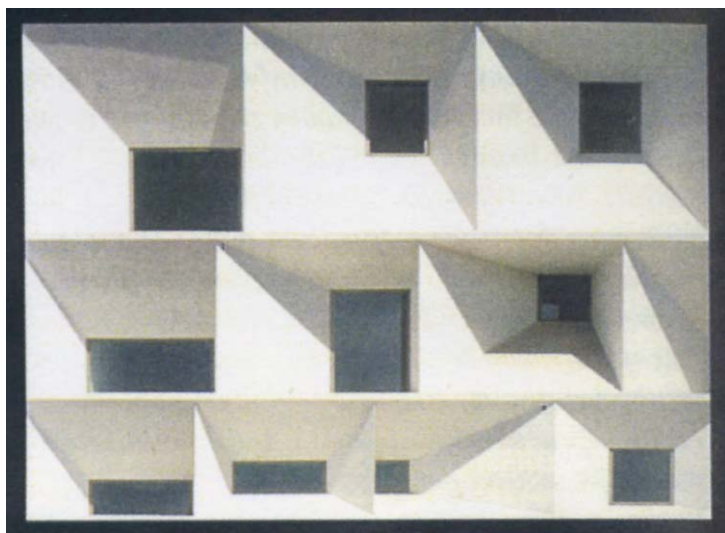


Fig. 44-b. Mansilla y Tuñón



Fig. 44-c. Zaha Hadid

envolvente. Y también como envoltorio de unas formas más indiferentes que expresivas de la manera de colonización visual del espacio.

182. Ver el proyecto de la Caja General de Ahorros de Granada de Alberto Campo Baeza¹⁸², lleno de contradicciones y presidido por la irracionalidad de la pasión arquitectónica, prevalece la impresión de que la desmesura y la idea de una creación que encierre la luz cambiante y la traspase por el espacio interior, la lleve, la mueva y la manipule, va pareja con la suntuosidad del espacio y en esto sufre de la misma grandiosa megalomanía de Alvaro Siza que ha transformado a un arquitecto normalmente minimalista y austero (como el maestro portugués) en un elocuente defensor del monumento civil (la iglesia es un monumento civil, a pesar de su párroco). En el caso de Campo Baeza, la desmesura está centrada en todas y cada una de las partes del edificio, por dentro y por fuera. El plano de alabastro por sí solo es una de las paredes más *desmedidas en mensajes* de la reciente arquitectura española. (Fig. 44).

Si se estudia el proyecto de la Caja General de Ahorros de Granada de Alberto Campo Baeza¹⁸², lleno de contradicciones y presidido por la irracionalidad de la pasión arquitectónica, prevalece la impresión de que la desmesura y la idea de una creación que encierre la luz cambiante y la traspase por el espacio interior, la lleve, la mueva y la manipule, va pareja con la suntuosidad del espacio y en esto sufre de la misma grandiosa megalomanía de Alvaro Siza que ha transformado a un arquitecto normalmente minimalista y austero (como el maestro portugués) en un elocuente defensor del monumento civil (la iglesia es un monumento civil, a pesar de su párroco). En el caso de Campo Baeza, la desmesura está centrada en todas y cada una de las partes del edificio, por dentro y por fuera. El plano de alabastro por sí solo es una de las paredes más *desmedidas en mensajes* de la reciente arquitectura española. (Fig. 44).

El edificio de Alberto Campo cuenta con cuatro grandes pilastras monumentales cilíndricas de hormigón, que sujetan la caja y la defienden constructivamente mediante la fluida sensibilidad que delimita la luz como elemento espacial continuo. La pared de alabastro se encarga de llenar el espacio con el deleite de los sentidos de una sutil percepción distinta de la que parece prevenir la escala monumental. Algo que parece consustancial a Granada, como es la textura, se transforma en la *caja* de la Caja de Ahorros en la estructura de huecos y vacíos de un proyecto que se articula en las paredes y el techo, que parecen descansar en los pilares a los efectos de la ordenación del patio, o para ordenar una especie de atrio sagrado, que se separa de la ortodoxa y ritmada sucesión de huecos exteriores, que domina cualquier otro límite del paisaje.

Rafael Moneo (Fig.45) y Greg Lynn (Figs 30 y 46) han construido sendas iglesias. Una en Los Angeles expresa la férrea religiosidad de una nueva forma de ver el catolicismo en Estados Unidos, afectado por la inmensa oleada de denuncias de pederastía y necesitado de un escenario monumental que evoque el hecho religioso como un síndrome espacial en un infortunado paisaje indiferente. El de G. Lynn, ya comentado antes, es una apuesta por construir un centro cívico de nuevas funciones protestantes, que podría ser tachado por los calvinistas de demasiado formalista, e incluso de devaneos iconográficos, si no supiéramos que está construido por una lógica de creación de formas suficientemente ascética y digital.

183. Ver Pasajes de Arquitectura n°18.

184. LYNN Greg, "Blob Tectonics, or why tectonics is square and topology is groovy" en "Folds, Bodies and Blobs". Bruselas. 1998.

Sin embargo, el de Lynn es una cáscara deformada, en tanto que se atiene a una planta rectangular muy convencional, sólo alterada espasmódicamente en sus bordes por elementos concebidos mediante una génesis computerizada, denominada de forma esotérica por sus intérpretes. Estos elementos son lo que Bart Lootsma denomina "burujos" y "metaburujos" en su crítica de Pasajes de Arquitectura (n°18). "El término burujo connota una cosa que no es ni singular ni múltiple, sino una inteligencia que se comporta como si fuera singular y estuviera interconectada, pero que en su forma puede llegar a ser virtualmente múltiple e infinitamente distribuida"¹⁸³. El libro de Greg Lynn tiene un título, cuya traducción aproximada es "Tectónica de Bultos, por qué la tectónica es cuadrada y la topología es estriada" en Pliegues, Cuerpos y Bultos". Los títulos lo dicen todo.¹⁸⁴

Los extraños nombres asignados a esas formas y sus explicaciones lo dicen todo: Estos elementos son lo que Bart Lootsma denomina "burujos" y "metaburujos". Pero los cuadrados y estriados no son nada interesantes en plantas alzados y secciones. En el interior, en cambio, producen una impresión de movilidad acanalada y llena de planos contrapuestos que parecen subvertir la escasa formalización de una planta convencional, superpuesta a una trama de cáscara externa basada en un diagrama bulbáceo. Una y otra estructura compiten entre sí, pero domina la forma del acabado tectónico que identifica, formaliza y produce la consistencia del volumen, que sin esta corteza, carecería de los atributos de un contenedor singular y acabaría pareciendo una construcción industrial semiprefabricada.

En la Catedral de Rafael Moneo la sorpresa es una llamada que opera desde el exterior, sin bulbos como coartada, animando a un potente descubrimiento que se sabe dentro. Pero sin

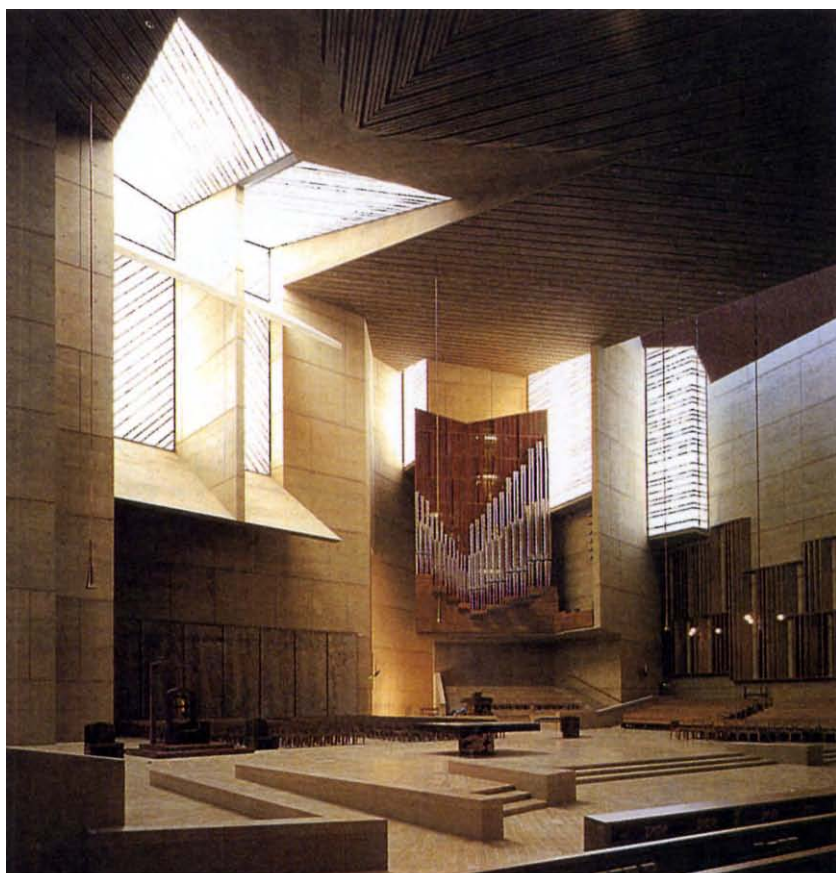
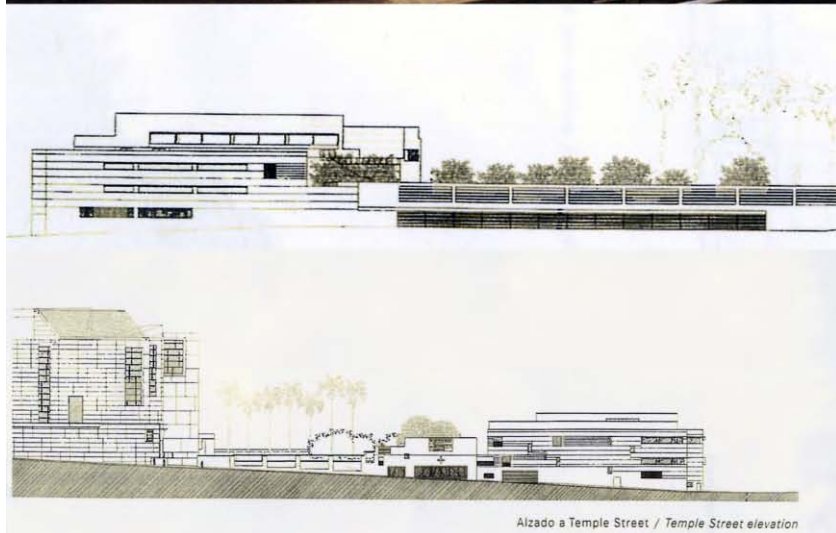


Fig.45. Catedral de Los Ángeles. Rafael Moneo



Alzado a Temple Street / Temple Street elevation



185. Ver Rafael Moneo en *Arquitectura Viva*.

mucho estrépito, sus fachadas y volúmenes son tan evolutivos como sus surcos y huecos y la forma que se destila parece coherente con su propósito. Lo que Lynn descompone a la fuerza obligada de sus esquemas diagramáticos, en Moneo se resuelve con naturalidad desde una idea germinal, que quiere ser reflejo de un propósito integral de reordenar el paisaje externo con la textura de las superficies transformadas en volúmenes abiertos a la luz sin solución de continuidad. A pesar de su vocación prismática, el esfuerzo de tratar la luz como material sensible eclosiona desde todos los ángulos e induce a una continuidad espacial interior y exterior compuesta con un criterio integrador de espacios concatenados por un único tratamiento de textura.¹⁸⁵

186. Para estos proyectos y los siguientes Ver *Arquitectura Viva*, Varios números.

Ambos proyectos se entienden desde el exterior inhóspito y el interior variado. Pero la iglesia presbiteriana parece un hangar deformado después y la católica mantiene sus constantes vitales a pesar del tono frío y escultórico.¹⁸⁶

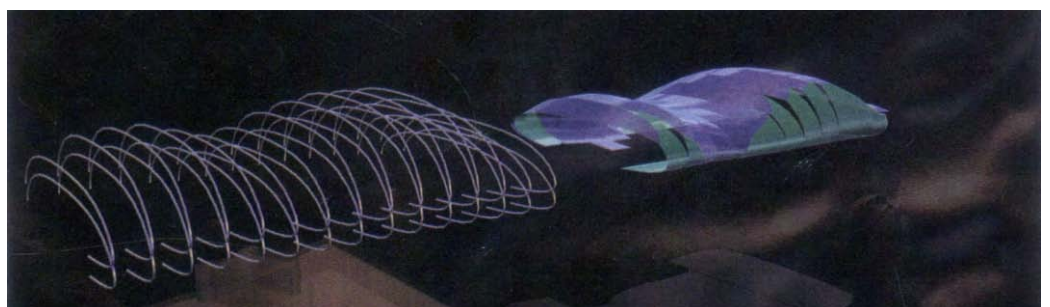
Gehry y Calatrava en la Bodega de Marqués del Riscal y en la Ciudad de las Ciencias, respectivamente reiteran sus propuestas alfabéticas, de formas pero también de texturas y materiales. El alfabeto empleado en el Museo de Bilbao sirve para una bodega, porque el tipo ya no es ya sino una indicación liviana. El tipo es indiferente a la forma. La forma no sigue a la función y el tipo no identifica la forma, sino la forma a la firma, o al autor. Lo que influye es el continente y sus tejidos de envolver y eso vale para un sitio u otro. La Rioja alavesa no necesita un emblema paisajístico que regenere su tejido urbano, justificación última de la operación de Bilbao, pero bienvenidas sean las connotaciones de autoría que tienen los poderosos volúmenes de Gehry y su escultórica aproximación a la formulación de un proyecto. Son una imagen de marca que asocia Bilbao, su máximo consumidor y sede del principal consejo exportador de los caldos riojanos con su sede y su tierra. ¿Puede existir un mayor homenaje al contexto y la metáfora, saltando ambos por los aires en su versión tradicional? ¿No es una manera de trascender la función del proyecto mediante el alabeo del plano consistente que articula una determinada sección constructiva experimentada y de marca y la pone, como un producto industrial al servicio de otro cliente, cambiando el uso?

Calatrava mueve su cubierta como una línea ondulante y redefine el paisaje riojano mediante una línea espesa, o ancha, que determina la fluencia de su edificio con los alrededores haciendo de suelo de las cretas de la sierra de fondo, marcando una impronta característica y un simbolismo determinado por la estructura de un oleaje geométrico y regular. Pero es una estructura, marcadamente asimilable al programa industrial y, paradójicamente, lo saca y lo transforma en llamada de atención a otros valores culturales, plásticos y estructurales a la vez. Es un proyecto de textura, pero es un proyecto de teoría para un caso singular lastrado por una simetría demasiado flagrante. (Fig 47).

El caso del Parque de Bomberos o el Polideportivo de Huesca son paradigmáticos de la libertad creativa de Zaha Hadid y Enric Miralles y de sus severas imposiciones lingüísticas. En ambos casos, tan diferentes, desde luego, la sujeción a alfabetos previos ha hecho montar cualquier disquisición sobre la arquitectura y el lugar sobre la base previa de un prejuicio formal.

En ambos casos, la forma traslada un mensaje y no una metáfora, traslada un aliento poético de

Fig. 46. Iglesia Presbiteriana, Nueva Cork. Greg Lynn



fuga de las ataduras, muy en contra de esos enlaces metafísicos que ve Steven Holl entre la arquitectura y el lugar. Preferimos los vínculos poéticos. ¿Qué prevalece en la cultura arquitectónica universal por encima de sus usos, de sus principios y de la adecuación a sus funciones y tipología? ¿La belleza? ¿El resto de principios vitruvianos? No. Lo que prevalece es la forma entendida como plástica visual de un alfabeto reconocible, inequívoco e irrepetible. Cada uno con el suyo, pero en la arquitectura de los dos, la aparición de ese alfabeto no es solo a través de unas determinadas complejidades volumétricas y espaciales, sino de una posición determinada ante el proyecto que expresa una voluntad dual de indeterminación ante los límites constructivos, estéticos y funcionales ante los que otros arquitectos de similar valía, y por distintas razones, se habrían parado en seco.

La fluidez de la Estación de Bomberos está basada en una estructura dinámica, que se intercambia con el entorno mediante unas líneas de fuga intercaladas con el mensaje de inmediatez, - o de rapidez, exactitud y levedad, que diría Italo Calvino -, que se supone al uso del edificio, pero estas condiciones de textura le sirven para *desaparecer* en la contemplación, o fraguar la intención de cierta desmaterialización interesada que se transfigura y contradice las líneas invariantes de los últimos canonizadores del período.

El caso de Miralles, - en mi opinión - es distinto. Su sentido del espacio le lleva a insertar el polideportivo en el hosco paisaje oscense, enterrándolo, para hacerlo flotar de una estructura externa de la que parece colgado y en la que pilares-alfileres se apilan para dar una impresión inestable de una gravedad fuera de duda, pero no basada en un plano único, sino en una multiplicidad de planos y de volúmenes apilados también formando una estructura determinada. Más que en los otros proyectos, la sección aquí genera una multiplicidad de relaciones en las que pujan unos contra otros. De esta manera, la superposición y yuxtaposición volumétrica conforman un proyecto de textura que contradice todos los orígenes del proyecto moderno, los manipula, los redimensiona en escalas diferentes y los devuelve completamente descontextualizados de sus funciones supuestamente primigenias, con mucho de arte y mucho de confusión, habría que añadir.

En estos proyectos y en los que se verán a continuación se encuentran ciertas constantes que es nuestro objetivo desentrañar, como modesta aportación a la crítica del presente, al *proyecto contemporáneo* de la arquitectura y a la revisión de los apriorismos en los que se ha desenvuelto la crisis de la teoría. Una de esas constantes en los proyectos analizados y muchos de su época, más o menos importantes, permiten reseñar la presencia inusitada de la textura como base de formulación del conjunto del proyecto. No son el contexto, la metáfora o el paradigma el núcleo esencial del que se parte, sino la textura y su forma de generarla los elementos que determinan a todos los demás.

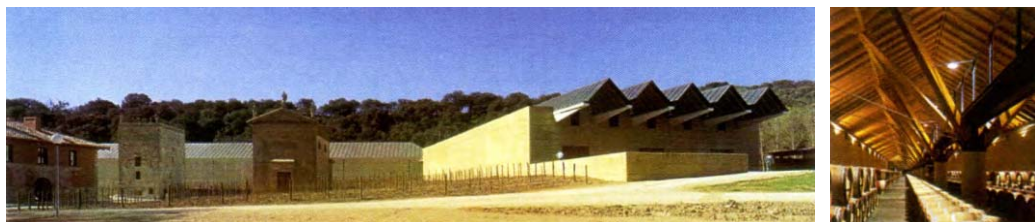


Fig. 47-a. Bodega. Rafael Moneo

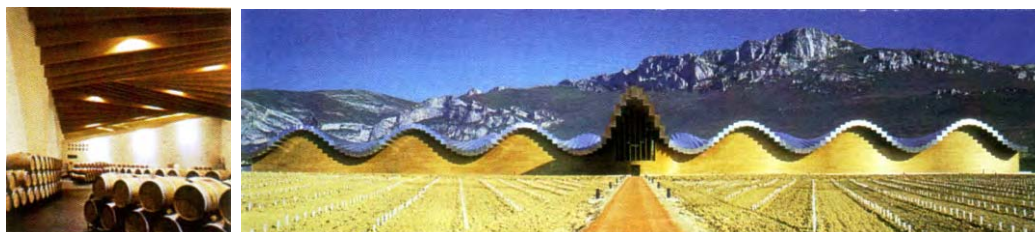


Fig. 47-b. Bodega de Calatrava

Conclusiones del proyecto como teoría.

187. FRAMPTON, Kenneth. *"Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX"*. Ediciones Akal. Madrid, 1999.

En el Capítulo siguiente se quiere llegar a algunas conclusiones sobre el proyecto contemporáneo como materia crítica. Hemos adelantado un proyecto como el de Zaha Hadid que resume casi paradigmáticamente los esquemas de reflexión que proponemos. Pero volvamos un poco más atrás en el tiempo. Las incisiones interpretativas de esos ecos culturales en los procesos de formulación teórica basados en el análisis contradictorio o comparado de textos y edificios o de propuestas de teoría, cuando están alejadas de las condiciones tectónicas de cada momento parecen condenadas a una efímera vigencia. Más aún cuando se ponen en cuestión sus fundamentos intelectuales, tomados con alfileres de la filosofía, la ciencia, la sociología, la noción de cuerpo de lugar o de contexto, sin articular un discurso de la evolución desde las teorías del proyecto moderno hasta las actuales muestras e indicios de cambio del *proyecto contemporáneo*.¹⁸⁷

188. ABALOS Y HERREROS. *"Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea"*. Nerea. Madrid. 1992. pág 227 y 228.

Como dicen Ábalos y Herreros en "Técnica y Arquitectura...", esas nuevas formulaciones, como, por ejemplo, "la expulsión de la estructura a la periferia del edificio, la integración del peso propio en el equilibrio, la colaboración del cerramiento a través de su geometría externa, textura, conexión con la estructura, etc". Y ello, porque la técnica es un recurso sinérgico y de optimización. Y además, porque la "interacción y optimización desarrolladas a través de procesos experimentales desde la conclusión de la Segunda Guerra que habrán hecho caer, desvelando su ingenuidad, las hipótesis modernas". La clarividencia que ponen ya entonces, al demostrar que el "ideal Dominó" derivaría en una "concepción tridimensional", que opondrá, frente a las "planchas que separan" las "oquedades que contienen y conectan", a las redes. Frente a la estructura horizontal adintelada de Mies, los planos más anchos, vidrios más espesos vinculados a la ordenación espacial de la energía. Abalos y Herreros en el Epílogo de su libro, plantean, como ha sido plenamente corroborado, que "La evolución en el conocimiento de la estructura tridimensional del equilibrio habrá sustituido la estructura reticular, -consustancial al rascacielos moderno- por nuevas formulaciones".¹⁸⁸

189. TRAVI, Valerio, *Advanced technologies: building in the computer age*, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser, 2001. [p. 23].

Es interesante comparar el párrafo que sigue, de Valerio Travi, con las palabras de Kenneth Frampton de su libro "Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX". En la medida en que Valerio Travi pone el énfasis en los sistemas tecnológicos de lo considerado hasta hace bien poco "no construcción" como los sistemas de instalaciones desde el verdadero inicio de la concepción del proyecto parecen muy contradictorias. Las estrategias que propone el autor sirven para conectar con esos cambios recientes, que suponen una alteración visiblemente mayor de lo que aparece en torno de una nueva filosofía de lo tectónico, en aplicación de la teoría de redes y de otros mecanismos habituales de la ingeniería que ahora están integrados profundamente en el corazón mismo de los edificios. "Mientras los contratistas de edificios y el diseñador juegan un papel mucho más importante que el ingeniero de sistemas en los proyectos tradicionales de construcción, en los edificios *high-tech* las más importantes figuras y cifras están en aquellas de cuya intervención depende la buena operación del edificio desde este último criterio del éxito del proyecto entero. Estas nuevas figuras son los instaladores e integradores de sistemas, firmas especializadas cuya tarea es ordenar los sistemas y mecanismos para interactuar. Los proveedores siempre han asumido este papel, que va mano sobre mano con la venta de aparatos y la instalación de redes. Así, edificios altamente automatizados y los desarrollos técnicos que ellos representan están transformando profundamente el mundo de la edificación y especialmente la relación e importancia de la operación "clásica" de construcción con respecto a la parte considerada no construcción tal como los sistemas de instalaciones. [...] De acuerdo con esto, las estrategias que se tienen en cuenta en los cambios recientes deben ser desarrolladas para dirigirse a tales proyectos. El proyectista debe llegar a controlar los sistemas de alta tecnología y colaborar con los integradores de sistemas desde el mismo comienzo del proyecto."¹⁸⁹

Esta es una cuestión trascendental, pues sin la incorporación de las instalaciones y no única y exclusivamente la estructura a la primera formulación del proyecto mismo, no estaremos hablando de la integración de elementos que provoca el *proyecto contemporáneo*. Integración que se realiza la mayoría de las veces en tres dimensiones, ya que las instalaciones o la estructura forman parte de la textura final de en todos o muchos de los planos texturales, en todas o casi todas las secciones y en todas o en la mayoría de las soluciones tectónicas.

En consecuencia, como dice Travi, las estrategias que tienen en cuenta los cambios recientes deben desarrollarse para aproximarse a las redes, de forma que el diseñador ligue los trabajos de los sistemas tecnológicos y colabore con los sistemas integrándolos desde el mismo comienzo de la concepción del proyecto. De lo contrario esta distorsión de principio, junto con la separación -citada por Abalos y Herreros- entre los elementos técnicos diferentes, desde Viollet Le Duc, entre estructura y cerramiento, entre “piel y huesos” deja la posición del arquitecto en una estrategia arcaica. Justo esa visión integral es la que caracteriza al proyecto de la textura como teoría de la arquitectura contemporánea frente a la del proyecto moderno.

Otras muchas variables han cambiado también. La ruptura del “tipo” arquitectónico, como hemos ido viendo, ha venido produciéndose desde 1910, en acelerados procesos de transformación y de profunda mezcla, a la vez que el cambio en los elementos constructivos tradicionales, sujetos también a una *contaminación* mutua creciente. Y sobre todo, las variables de escala, color y textura entendida como revestimiento han producido el desbordamiento de “la organización de nuestra experiencia, abrir el pensamiento a lo impensado: tales pueden ser las tareas del constructor contemporáneo”.¹⁹⁰

190. ABALOS Y HERREROS.
“Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea”. Nerea. Madrid. 1992.
pág 230.

Ahora se produce un proceso por el cual confluyen a la par, proyectos que tienen la textura como concepción básica, estructurante y determinada frente al resto de requisitos, como el de Zaha Hadid, y otros que son mera epidermis disimulando carencias internas. Probablemente más que nunca, el edificio consecuente con su concepción constructiva es el que tiene una textura integral, lo que le induce a una dimensión extra de carácter teórico. Simultáneamente, ahora se enfatizan modelos y tipos que son casi grotescos, la “casa ascensor”, el “edificio zócalo”, el “cerramiento espejo”, y crece por doquier la sensación de que no hay justificación para algunos excesos teórico-discursivos sin base alguna en la tectónica.

Lo que falta no es tanto una teoría convincente, sino una definición previa de la textura como estructura y como proyecto. Que es a esa principal condición a la que se le pueden atribuir los factores resultantes de la forma, que en absoluto dependen de las variables metodológicas y constructivas originales del *proyecto moderno*, sino de las nuevas metodologías de innovación constructiva, de la técnica positivamente considerada como potencial creador.

Esta dicotomía es más llamativa cuando está centrada en la indiferenciación del tipo causada por algunas formas de conservación que mantienen las cáscaras de los edificios, no solo para nuevos usos, sino para usos contrapuestos con los originales, y se venden como rehabilitación o recuperación, lo que no son sino intervenciones temáticas o cosméticas para introducir elementos de arquitectura comercial en las ciudades.

Se ha dicho que el trabajo del arquitecto consiste en hacer “convivir con una intención similar: atribuir al muro condiciones tectónicas que su forma simple no conmueve de entrada”. Pero el muro ya no es una categoría única, sino un elemento muy polivalente del *proyecto contemporáneo*, en la medida en que se ha transformado en un plano continuo, que ha veces contiene en si mismo toda la estructura, o todas las redes, o todas las geometrías que configuran el proyecto. Cuando no es sino el plano consistente que hace de envoltorio de los factores tectónicos de la desaparición aparente o real del edificio, de su inserción en el medio, o de su *levitación ingravida* en el clima o el paisaje.

Hemos intentado demostrar que esta tendencia es muy visible en los proyectos de museos y centros de arte, donde se programan muchas de las estrategias desde estos “tipo de tipos” que

tienen su continuidad en una gama de edificios que van respondiendo a invariantes tecnológicos que los acercándose a una nueva concepción de verdad contemporánea del *proyecto que se piensa moderno*. De la mano de la teoría fragmentaria y del análisis de la turbulencia hemos tratado de certificar la aceleración de un procedimiento de trabajo que cambia las dimensiones y agiganta los proyectos.

Series de edificios de gran tamaño, frente a otras de tipo pintoresco o que solo están motivadas por la búsqueda de la sorpresa y la fascinación del asombro, permiten atisbar una convivencia con los pares de proyectos, cuyo estudio comparativo ha permitido constatar el impacto de las envolventes en caracterizadas series que hacen de su coraza la textura. Un fenómeno este de la piel resistente, objeto de nuestro análisis, mucho más generalizado de lo que se ha entrevisto hasta ahora.

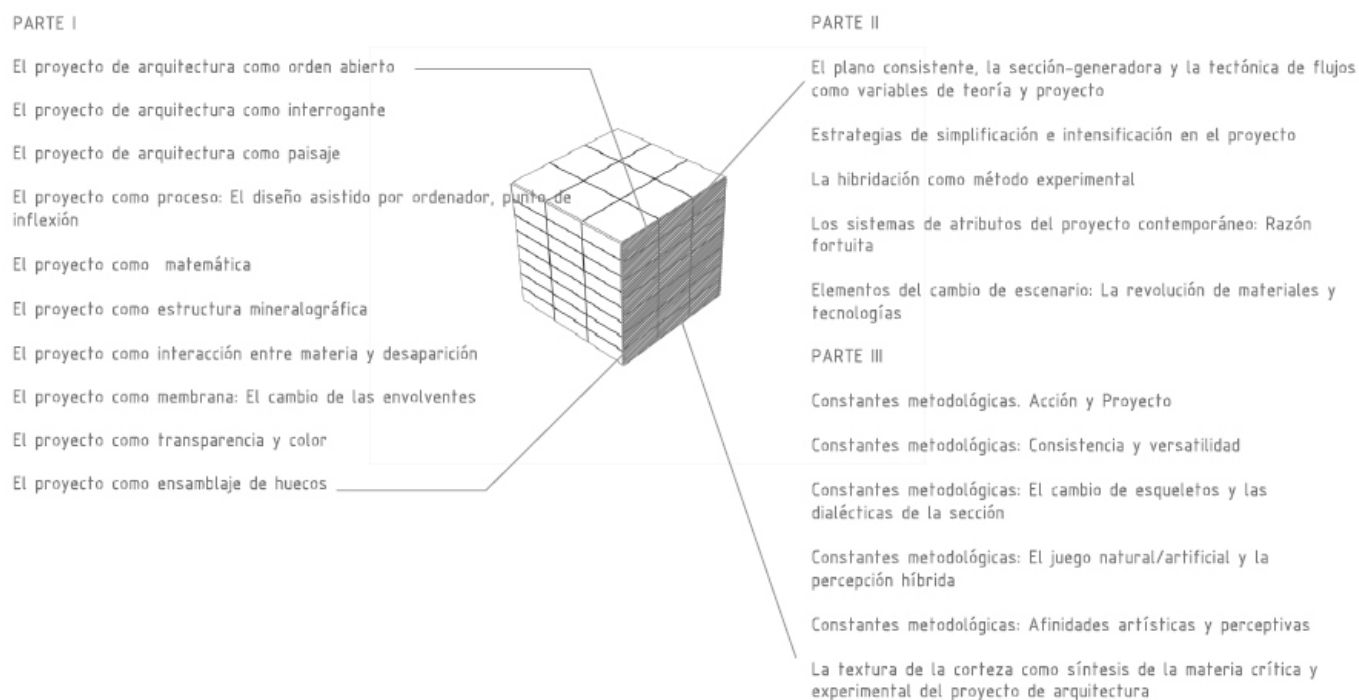
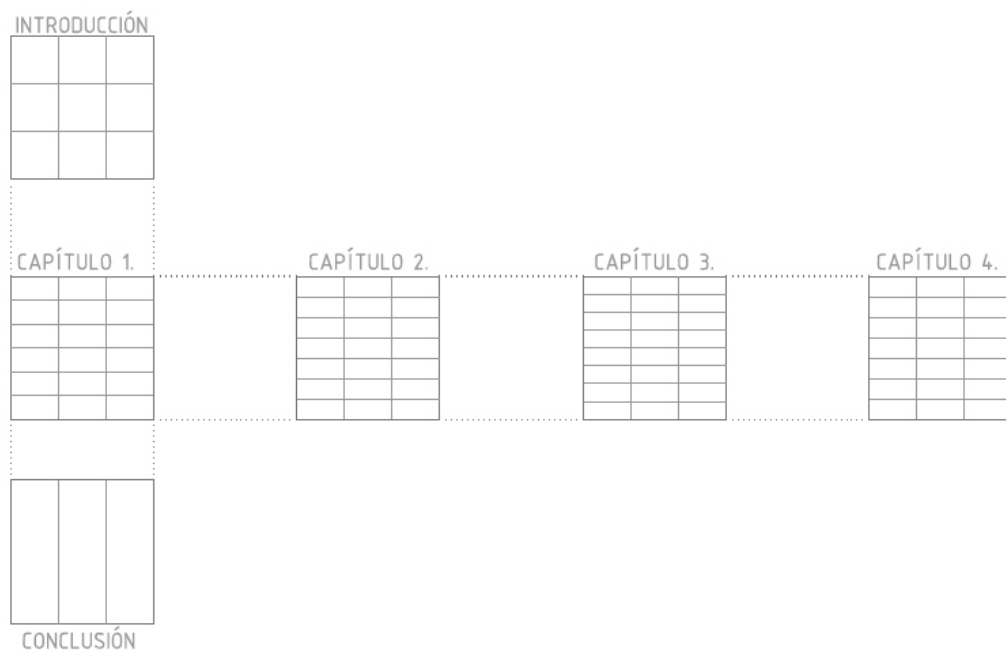
La manipulación de las variables de lingüística, ciencia y filosofía hace de motor de innovación del impulso teórico de los proyectos. Se ha buscado hacer patente que unos proyectos y otros utilizan elementos de transcodificación de fórmulas, signos, gestos, pieles y que intercambian contextos. Todo ello en clara contradicción con los invariantes asumidos por una crítica académica que sigue hablando en términos metafísicos o cínicos, de cuestiones abstractas, morales, en tanto los arquitectos están poniendo soluciones tectónicas por encima de movimientos históricos. En tanto que los profesionales están pervirtiendo, manipulando y mezclando disciplinas, paradigmas, valores y principios y que se que permiten la mezcla, la hibridación y la convergencia de materiales, elementos, cálculos e instalaciones, para conseguir desdibujar con exactitud los límites y hacer ambiguas las certezas, las geometrías y las cargas.

Se ha querido comprobar, en este ecuador del argumento, que lo moderno se piensa rehabilitando antes que destruyendo y criticando la modernidad hibernada con la reflexión sobre la modernidad replanteada, buscando pluralidad en los valores, antes que certezas únicas, o sumas de ellas, por muy aparentes que sean. Restaurando el medio ambiente como componente esencial de la arquitectura y repasando los escenarios que la identifican con el debate cultural sobre el cuerpo y la tecnología. El desarrollo en el proyecto contemporáneo de las tentativas filosóficas y científicas, desde el universo plano, hasta el alabeo y el pliegue, el debate entre lo orgánico y lo inorgánico (y sus secuelas) y las derivaciones en la creación de los cuerpos electrónicos.

La evolución de los planos sobreimpuesta desde el inicio al proyecto contemporáneo de arquitectura ha querido el quiebro de una tradición ortogonal a otra surcada por arrugas y estrías. Desde la renovación de los discursos de la caja y el plano horadado, hemos ido comprobando cómo se ha saldado la cuenta con el cambio de las geometrías, desde una posición siempre recurrente al uso de la piel como textura-estructura teoría y práctica de una formulación diferente del proyecto de arquitectura.



CAPÍTULO **4**



Capítulo IV. El proyecto como materia crítica y experimental.

Según Baudrillard, “Lo experimental ocupa en todas partes el lugar de lo real y de lo imaginario. Por todos lados nos son inoculados los protocolos de la ciencia y de la verificación, y disecamos, en vivisección, bajo el escalpelo de la cámara la dimensión racional y social, al margen de todo lenguaje y contexto simbólico.”. Si aplicamos esa idea a la arquitectura, verificamos cómo el experimento es el motor de la forma nueva en el contexto tecnológico marcado por los ordenadores. El proyecto contemporáneo de arquitectura es el verdadero motor de la inteligencia crítica, pues es en él en el que se están anticipando los procedimientos de riesgo al establecer el cambio en la manera de entender la crítica como una materia sustancial a las formulaciones de partida del proyecto de arquitectura. La experimentación contemporánea en el proyecto no conoce límites. Si en el Capítulo III se estudiaban ejemplos de la incursión de la arquitectura en el pensamiento, la ciencia y la cultura de nuestro tiempo para buscar nuevas fuentes de ideación, en el Capítulo IV se abordan los atributos propios de experimentación y crítica de la arquitectura a través de sus recursos mas esenciales mediante ejemplos de sus sistemas de innovación e invención técnicas y constructivas. El proyecto contemporáneo resulta de la incorporación de esos paradigmas o sistemas de atribución crítica de recursos tectónicos.

El proyecto, como orden abierto significa una forma de dimensión racional de verificación de comportamientos innovadores. El proceso de mediación que articula los interrogantes y las estructuras que pueden inventar un nuevo paisaje contemporáneo, no sujetos a los dictados de los movimientos históricos, de los que habla Jencks, ni a la suma de determinaciones ideológicas, sino de las realidades experimentales que irían señalando el lugar de lo real y lo imaginario. Estos elementos de nueva racionalidad se irían ordenando alrededor de una forma que fuese una palanca de formulación. Una formulación que contenga elementos de sueño, pasión, emoción y los nuevos comportamientos separados de la fría y lógica organización funcional: Actitudes que hoy son avaladas por la nueva forma de ejercer mediante el diseño asistido por ordenador que induce el proceso experimental y orienta aceleradamente los procesos de exploración continua en la disciplina de la arquitectura.

El proyecto, como interrogante de una batería de cuestiones, es una sucesión de dudas, reelaboradas sobre materiales dispersos, que persiguen la construcción de certezas parciales para así contestar a las demandas de espacios nuevos. El procedimiento implica la transgresión de las reglas establecidas por las geometrías anteriores a la cultura computacional e incluye el creciente debate sobre la invención artificial del paisaje, las superestructuras que condicionan la vida en las ciudades y la definición de los parámetros genéricos de la corteza terrestre desde su alteración profunda. Este medio opera como lugar de acontecimientos, en los que cabe la adopción de estrategias biológicas, geológicas, materiales, minerales, de ficción, orgánicas e inorgánicas, como se ha visto anteriormente.

Desde este planeamiento la concepción de la textura de la corteza se plantea como metáfora de un entramado de alternativas para concebir la idea global como anticipo de la acción de proyecto. Un proceso de fabricación que utiliza nuevas variables, como los pares binarios que

van buscando constantes en la formulación contemporánea de la obra de arquitectura. Se trata de llegar a entender *cómo se concibe el proyecto*, a partir de un abanico de posiciones contrapuestas, seleccionando constantes, buscando lo que hay de común en muchas obras y diferentes tipos. Se han investigado torres, viviendas, materiales y soluciones técnicas para llegar a identificar un esquema de generación de las propuestas de arquitectura. La hipótesis es que ahí se encuentran las claves comunes, como en una fotografía instantánea que explica cómo se hacen las cosas en esta época. Aunque solo tiene un valor de registro, éste registro está sujeto, evidentemente, a la crítica, pues se basa de entrada en el método empírico de comprobar que la teoría y la crítica no funcionan y que la *textura* se ha vuelto determinante para construir la *corteza*, esto es que ambas se han vuelto inseparables para delimitar el espacio. En consecuencia, que la esencia de los proyectos se produce, más allá de planos, alzados y secciones, a través de las categorías o mecanismos que se fijan mediante *el plano consistente, la sección generadora y la tectónica de flujos*. Que estos mecanismos son asumidos como certezas parciales de un proceso de trabajo, - en la incertidumbre y la indeterminación -, y luego vienen a construir el discurso de las variables de teoría y proyecto en el nuevo escenario tecnológico.

La *conciencia del asombro* que causan esas condiciones de trabajo en la conformación de un nuevo marco separado y distinto del tenido por tradicional. Los proyectos actuales se promueven en la creciente complejidad de los materiales y las tecnologías, sin producir la formación de paradigmas generales y, sin embargo tienen variables y constantes que han de verificarse. La búsqueda de los valores abstractos y de soluciones aplicables a cualquier sitio entra en contradicción con la estrategia ambiciosa de identificar procesos y métodos que se repiten en el proyecto contemporáneo.

Romper los límites, experimentar y saltar las barreras de la arquitectura puede que no sea, - como dice Baudrillard - lo que ocupa *en todas partes* el lugar de lo real y lo imaginario, pero es una pulsión de cambio, que necesita un aliento teórico nuevo.

El punto de partida de ese proceso de experimentación es indeterminado; aún así - si se quisiera frivolarizar con las fechas -, habría que enmendar a Charles Jencks sobre su precisión acerca de la muerte de la arquitectura moderna. El proceso en torno del cual cristalizan algunas tendencias - que no se vislumbran en sus análisis y además contradicen sus fechas tiene, en mi opinión un hito considerablemente mayor en la Opera de Sydney, de Utzon, que en St. Louis, Missouri.

Uno de los proyectos que mejor hunde sus raíces en el bosque contemporáneo de tradiciones y evoluciones diversas para arriesgar caminos nuevos es la Opera de Sydney. Tal vez este edificio sea el emblema del que se pueda decir que marca una época de cambio vertiginoso, que no ha cesado hasta hoy. El período de los treinta últimos años del siglo XX es el del proceso de seis lustros que se manifiesta a partir de la terminación de la Opera de Sydney de Jorn Utzon, - mucho antes y después de 1974 hasta ahora. Es un tránsito en el que cambia radicalmente las percepciones de la arquitectura de finales del siglo XX y sus explicaciones teóricas. Pero aquí no se trata de hacer una cierta hagiografía del Premio Pritzker danés, sino de evaluar algunas de las condiciones tectónicas que sirven al argumento central de este trabajo. Aunque esta opinión todavía levanta airadas controversias, es en este y otros proyectos de alteración de invariantes en los que creemos ver dónde comienza la nueva forma de entender el proyecto como textura de la corteza y donde acaba la pretensión de unificar los moldes del pensamiento del Movimiento Moderno como tradición exclusiva.

Y es en Utzon (como, en parte, en Aalto y en Saarinen en la terminal de la TWA) donde se advierten indicios vehementes de una innovación profunda de los supuestos de partida tectónica del proyecto. Dice Frampton que “La predilección de Utzon por la construcción de planchas plegadas reapareció en el proyecto para el podio de Sydney, donde Utzon y Arup decidieron conjuntamente emplear este tipo de sección para lograr un espacio limpio de 164 pies como suelo del podio.”[...] “Si la Opera de Sydney sigue de buena gana la idea de basamento y cubierta semperianos, también tenía un muro pantalla semperiano que se

190. FRAMPTON, Kenneth.
 “Estudios sobre cultura tectónica”. Akal
 Arquitectura. Madrid. 1999. p. 263-
 272

extendía entre el basamento del podio y la cubierta de las envolventes” [...] “los principios básicos de esta membrana” eran tales que “Los colgaderos verticales que sostiene el vidrio, fijados a los vértices principales de las cáscaras, debían ensamblarse a partir de segmentos de diversas longitudes y secciones, de tal modo que el perfil tridimensional del muro-cortina pudiera variar progresivamente en profundidad de un mainel al siguiente”. Pero casi tanto o más significativos son los comentarios del ingeniero Ove Arup, colaborador estrecho en el proyecto: “El diseño de Utzon para la cubierta de cada una de las salas consistió en cuatro pares de cáscaras triangulares sustentadas en un punto del triángulo; las dos caras simétricas de cada par se inclinaban una hacia otra, como un par de manos o abanicos.” [...] “pronto se vio que cualquier alteración de la sección en cruz, que eliminaría algunos puntos de carga inducidos por el propio peso, destruiría completamente el carácter arquitectónico, conciso y vertiginoso, como de vela, de la estructura.”¹⁹⁰

En las sintéticas frases recogidas por Frampton, con la precisión nórdica del lenguaje técnico, Ove Arup sostiene, además, que él y Utzon, sobreestimaron “el efecto de la escala en la estructura”, porque “Como todos saben, se debe tener mucho cuidado al trasladar un sistema estático de una escala a otra”. Un problema del que se ha dado cuenta como hipótesis de trabajo al hablar de la des-escalación del proyecto contemporáneo de arquitectura.

El prodigioso proyecto contaba con un origen geométrico basado en la génesis dinámica de piezas esféricas, que luego adoptarían las formas contrapuestas de la disposición estructural con piezas de hormigón pre-forado recubiertas de tejas y todo ello a 200 pies del suelo. Finalmente, se empleó un sistema de colgaderos de contrachapados de madera para sostener el muro-cortina y otro sistema de chapas plegadas de secciones variables para cubrir el piso del podio. El conjunto de curvas variables, los encuentros de geometrías distintas y la modulación de los facetados y los radios de giro de las luces de las salas constituyen un alarde estructural, pero a la vez son un ejemplo de innovación constructiva, casi de orfebrería, en el que se incumplen casi todos los parámetros invariantes de la tradición moderna y se resucita una forma de proyectar a medio camino entre la arquitectura orgánica o gótica, si se quiere, y las actuales pautas del *proyecto contemporáneo*. La necesidad la crea el *plano envolvente* que se genera a partir de su propia construcción y se sostiene sobre secciones variables que tienen intenciones tectónicas no solo intrínsecas, sino externas, pues hacen alusión a la vez a los elementos metafóricos, oníricos o, meramente paisajísticos, con deudas formales solo achacables a su procedimiento constructivo. La textura de la corteza es la clave de todo el proyecto.

Se parte de esta obra clave para acercarse a una teoría sobre el proyecto en sí mismo, como “materia crítica y experimental” de la arquitectura. Esa es la intención del contenido de este IV Capítulo, pero resulta tan difícil aportar algún fragmento de análisis teórico desde la tradición, que parece imposible que se pueda llegar a un esbozo siquiera, sin caer en la tentación de dar otro decálogo, una lista de invariantes o un código. Al menos se intentará esclarecer en qué fundamentos debería basarse, compartiendo el riesgo de sostener algunos elementos de crítica desde un análisis esencial del *proyecto contemporáneo* que, probablemente, confluya con otros y ayude a proponer una diferente teoría del proyecto, fundamentada en otros principios... o, tal vez, a plantear otras dudas.

Capítulo IV. Parte I. El proyecto de arquitectura como orden abierto.

A través de todo el discurso que se viene sosteniendo, la forma del proyecto, depende de categorías formales de cada uno de los elementos. Precisamente por la actual proliferación de pretextos superficiales que sirven para llenar el vacío teórico se hace necesario utilizar algunos de ellos, para apuntalar o descartar discutibles ensayos de teoría y establecer como incuestionable la formulación abierta del proyecto arquitectónico, basado en un orden diferencial respecto al pasado.

Con el objeto de ilustrar, confirmar o contradecir los que se utilizan comúnmente y ponerlos en relación con criterios arquitectónicos, se han repasado los textos que hablan de la

revolución digital, sometiéndolos al análisis crítico. Este texto de Martegani y Montenegro sobre diseño industrial, tiene como veremos - varios elementos de interés y contraste. “2. La Forma del Proyecto. 2.1 Las Categorías Formales. Si aceptamos la idea de abandonar el estilo a favor de una más consciente y articulada práctica de diseño en un período tal como este, cuando los rápidos intercambios, fragmentaciones, la coexistencia de las diversas y aún más contrastadas formas son dominantes, y cuando está claro que el estilo necesita estabilidad y continuidad en orden a tomar forma, desarrollo y por encima de todo, a ser reconocido el problema surge de cómo identificar los fuertes elementos que nos guían a través del enredo de estas expresiones individuales que, dibujando sobre procesos análogos, producen formas que pueden ser agrupadas en categorías relativamente homogéneas; todo esto, con el propósito de componer un mapa claro y racional de la práctica del diseño contemporáneo.”¹⁹¹

La identificación de esos elementos de estabilidad y continuidad, “fuertes” como los definen, para crear un mapa claro y racional es una pretensión de dudosa trayectoria. Martegani y Montenegro se basan en la identificación lineal y unívoca entre categorías formales y tecnología computacional, lo que constituye un error de planteamiento porque las prácticas operativas de los ordenadores todavía ejecutan lenguajes predeterminados por el proyecto, antes que por catálogos categóricos.

“Desde que este estudio se focalizó en la renovación de la época sobre todo por el uso de la tecnología de los ordenadores, las indicaciones sobre cómo identificar una serie de categorías formales se dibujó precisamente desde las prácticas operativas ofrecidas por el ordenador. Aunque también trazables desde diferentes características de los períodos previos, estas categorías tienen hoy todavía asumidas algunas características reconocibles y bien definidas. Estas series de categorías formales también dan una explicación en términos de aproximación al diseño, la co-presencia de diversos lenguajes también, y aún mejor, si están en contraste en diseñadores individuales o grupos profesionales homogéneos, sin contar el hecho de que muchos objetos muestran elementos de una u otra categoría, lo cual mezclado conjuntamente, coexiste por integración de cada uno.”¹⁹²

Martegani y Montenegro, utilizando la forma como argumento, definen varios elementos, como “plasticidad y geometría”, “ensamblajes, juntas y conexiones”, “transparencia” y “deformación”. Plantean que son elementos formales cuando, en todo caso, serían categorías y nociones teóricas y las vuelven a confundir con la “perfección metafísica” del diseño industrial, para asegurar que el uso del ordenador eleva a estos objetos del contexto y “hasta de la historia” de manera que creen que se sacan estos objetos de la evolución de las formas previas ya reconocidas. Lo mismo sucede con la perfección de juntas y ensamblajes, que consideran una fórmula de equilibrio de relaciones formales recíprocas. La transparencia se reduce en este discurso a un expediente gráfico y la deformación se atribuye a los procesos de manipulación tan ligados a los ordenadores, lo que luego atribuyen a territorios expresivos solo visitados antes por las artes plásticas.

Bastan dos ejemplos de este confusionismo aplicado indistintamente al diseño y la arquitectura para ver el grado de incompreensión del proceso de proyección del objeto arquitectónico y la frivolidad con que se atribuyen capacidades casi mágicas a los ordenadores. Se refieren a la deformación como cualidad del instrumento de computación y a la transparencia como mecanismo de un renovado clasicismo, ajeno a los supuestos de la práctica de la arquitectura, a pesar de las citas de arquitectos ilustres.

"Deformación. Los procesos relacionados con la capacidad de manipulación de los ordenadores: alargar, apretar, rotar, multiplicar; la modificación de todas las características de un modo regular de dar forma, que permita al diseñador explorar los territorios expresivos visitados previamente por las artes plásticas, abandonando esa rigidez tipológica común al diseño industrial y a la arquitectura que los ha caracterizado a ambos en mucho del diseño de los pasados años” [...] “En ambos casos, curvilíneas o rectilíneas las formas volumétricas son tensas y compactas, a menudo simétricas, testimonio tangible del dominio del Hombre sobre

191. MARTEGANI, Paolo y MONTENEGRO, Riccardo, *Digital design: new frontiers for the objects*, Basel/ Boston/ Berlin, Birkhäuser, 2000.

192. MARTEGANI, Paolo y MONTENEGRO, Riccardo, *Digital design: new frontiers for the objects*, Basel/ Boston/ Berlin, Birkhäuser, 2000.

193. MARTEGANI, Paolo y MONTENEGRO, Riccardo, *Digital design: new frontiers for the objects*, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser, 2000.

la materia. Tanto los que esconden una estructura interna o justo si la insinúan, comunicando un grado de completitud metafísica en el objeto que bordea lo absoluto, en una suerte de demostración evocativa de perfección y potencia, eso localiza la mayoría de estos (super) objetos en la corriente de la tradición racionalista. Pero más aún que racionalismo, al cual estas formas inevitablemente se refieren, aquí estamos cara a cara con una suerte de Neoclasicismo tecnológico, una búsqueda de perfección y los recuerdos sublimes del arte de Jacques Louis David y Antonio Cánova.”¹⁹³

194. MARTEGANI, Paolo y MONTENEGRO, Riccardo, *Digital design: new frontiers for the objects*, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser, 2000.

La metafísica de la abstracción y la pasión por lo “plano” acaban confundiendo los objetos tecnológicos de mayor aceptación con las arquitecturas de ¡Aldo Rossi o Mario Botta! Y siguen con este planteamiento: “Más genéricamente, muchos objetos tecnológicos, como teléfonos celulares, sets de televisión, aparatos de alta fidelidad estéreo, ordenadores y lámparas, están inspirados por estas mismas ideas formales. El mismo concepto se ve también en el mobiliario, la moda y los objetos más sencillos, y también en el acercamiento más esencial a la arquitectura de Aldo Rossi y Mario Botta.”¹⁹⁴

De esta manera, asignando categorías formales a la cultura audiovisual contemporánea, meten en el mismo saco, las asimetrías, dinamismos, capas, colores y materiales, en un rito verdaderamente frívolo y ausente de justificación, que viene muy bien para explicar el grado de desorientación metodológica en el que están inmersos muchos discursos que quieren actualizar la teoría sin concretar claramente las hipotecas del pasado y los riesgos del futuro a partir de un presente más o menos incierto.

195. VALERO RAMOS, Elisa. “La materia tangible. Reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura”. Universidad Politécnica de Valencia, ETSAV. Ediciones Generales de la Construcción. Valencia 2004

Al calificar “la transparencia como una metáfora de lo inmaterial que expresa la luminosidad y transparencia del espacio”, los autores mencionados desconocen un siglo de experimentación con la transparencia. Además rinden un flaco favor a la arquitectura, pues la luz es un material tangible de esta, como muy bien se ha señalado desde distintas opciones de teoría y de proyecto.¹⁹⁵

La respuesta a esa solicitud de la transparencia es bien diversa, como lo prueba la cantidad de alternativas que se ofrecen a cada nivel. Igual que ocurre con la deformación, el atributo no es esencial de los ordenadores, sino de la manera de concebir el espacio moderno en el proyecto contemporáneo de arquitectura. El diseño digital concebido bajo una cultura del neoclasicismo de cualquier época representa una regresión del conocimiento.

De ser algo reconocible, aceptable y medible en términos de estructura, algo casi mítico, cerrado y abarcable, el proyecto de arquitectura ha pasado ahora a un relativo estado de abierta indeterminación, que parte de sus tradiciones propias, pero alteradas hasta hacerlas muchas veces irreconocibles. Martegani y Montenegro definen varios elementos como las “formas” y “factores” del proyecto de arquitectura concluyendo que han de concebirse desde ciertos parámetros propios, inherentes a la formulación constructiva, sin observar que son bien distintos de los que se pueden establecer para el diseño. Lo cual no resta importancia al estudio que realizan de las características de los ordenadores, sino que amplía el proyecto como instrumento de orden abierto y flexible.

Más aún, el proyecto contiene, más que una categoría de formas y factores, unos *sistemas de atributos* que contribuyen a la generación de formas. Estos atributos constituyen una cadena de sistemas de generación de formas, que varían de un proyecto a otro, y que enlazan factores de tecnología con formas debidas a atributos de creación e ideación, que pueden ser propios del proyectista, de una concepción filosófica, de un planteamiento determinado o de una construcción teórica basada en determinados modelos. El uso de herramientas de trabajo y equipos altera la producción de unos u otros grupos de arquitectos o de los modelos y tecnologías compartidos. Atributos de indeterminación o determinación de formas relativas a demandas sociales o económicas surgen de numerosas presiones de proyecto que son exigidas o sugeridas por agentes sociales y económicos, desde los vecinos a las corporaciones y afectan a la altura, el símbolo, la ordenación o el programa. En términos generales se generan nuevas

demandas relacionadas con el uso de atributos arquitectónicos, estructurales, de instalaciones o de textura relativos a la producción de una porosidad diferente en relación con el paisaje, la utilización de los recursos y forma de integrar, esconder o resaltar, por ejemplo, los flujos del consumo de recursos, o de la energía. Existen, por supuesto, condiciones de los materiales, -nuevos, tradicionales, o híbridos- y atributos propios de la tecnología de realización del proyecto y de ejecución de las obras, que determinan la forma a través de los sistemas constructivos y procedimientos de incorporación de los sistemas técnicos y de control. Los atributos de inserción en la ciudad o en el sitio son de un nuevo modelo, que no tiene que ver con la dialéctica del lugar, sino como venimos sosteniendo, con la de una manera de crear una corteza, formada por una combinación de dialécticas de lo natural y lo artificial y una vinculación a innumerables series de flujos.

Una relación de estas *formas y factores* (si seguimos el discutible discurso de Martegani y Montenegro) considerados por nosotros como *sistemas generadores de atributos nuevos* para la arquitectura del proyecto se puede rastrear en los nuevos proyectos. Estos sistemas aparecen con creciente regularidad como una constante en las series de ejemplos que se van mostrando en las páginas siguientes, en las que se resumen sistemas de generación de formas, mediante atributos de creación e ideación, herramientas de trabajo y equipos, o atributos de indeterminación o determinación de formas; cuestiones relativas a demandas sociales o económicas o de relación con el paisaje, los recursos y la energía. Atributos propios de tecnología, sistemas constructivos y procedimientos se completan con los atributos de inserción en la ciudad y en la metrópoli.

En el caso de los rascacielos, muy característico de la evolución de problemas como la deformación de la altura y la transparencia de las envolventes en arquitectura la transformación es palpable; como lo viene a demostrar el número de Tectónica dedicado a muro cortina, cuando describe las Torres de 34 y 37 plantas de Maximiliano Fuksas en Viena. Estas torres han cambiado el perfil de la ciudad con dos piezas que no tienen que ver con sus antecesoras en edificación en altura. Las formas de la piel han evolucionado en diez años de tal manera, que la reflexión de Fuksas sobre los rascacielos de Mies van der Rohe, se plantea con los mismos objetivos y nuevos sistemas técnicos basados, sin embargo, en la aparente inmaterialidad extrema de las soluciones de fachada que parecen dejar ver la estructura como si fueran los tirantes de la piel y la armaran en torno a un vestido ligero, que es capaz de hacer el cerramiento y reflejar a la vez un impulso urbano de cambio en la *montaña* de Viena, que hace de charnela entre el abigarrado espacio de las casas del ensanche y la autovía, constituyendo a la vez un hito de referencia¹⁹⁶. (Fig. 48)

La aplicación de las nuevas tecnologías a una formulación miesiana del proyecto, permite insinuar una reformulación del “proyecto por planos horizontales” constitutivo del Movimiento Moderno. El edificio de la Torre “Turning Torso”, de Santiago Calatrava en Malmö, Suecia, ejemplifica el cambio hacia la sección generadora, que cambia con la altura y no presta atención sino a los planos verticales de torsión, para lo que renuncia a la transparencia y cambia los planos de fachada por celdas de huecos seriados sin intención de otra cosa que no sea el anonimato. En ese sentido, atribuirle funciones típicas de la operación digital a la transparencia suena descabellado: Es una constante mucho antes de que se extendiera el uso de los ordenadores. Pero es una constante manipulada y manipulable. La Torre de Calatrava se retuerce sobre los planos y se sostiene a través de una sección secuencial de planos consistentes basados en el módulo de cerramiento y ventanas. El uso autónomo e innovador de las herramientas ha logrado obras de gran impacto, tanto en la estela de la tradición de la construcción en altura como en su contradicción, mediante la integración de envolventes, planos y secciones, para la cual el ordenador es un medio colosal, pero sujeto a decisiones autónomas. El uso de la transparencia en arquitectura está condicionado por el empleo de recursos propios de la materia y la luz sujetos a unas leyes que el ordenador solo puede asumir consecuentemente tras una decisión de proyecto implícita y previa. Las formas de disrupción o la maleabilidad deformadora pueden usarse con sentido tectónico o constituir llamativas chapuzas, como se puede ver en edificios de nuestro entorno que intentan seguir a la

Fig. 48-a. Torre de oficinas en Viena. Maximiliano Fuksas

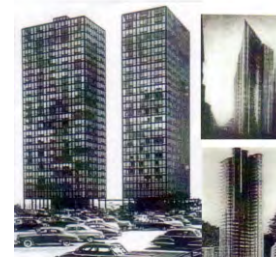


Fig. 48-b. Torres. Mies van der Rohe

196. Ver “Tectónica, muro cortina”. Páginas 68 a 72, con especial atención a los rascacielos de Mies.

baja los dictados de algunas de las escuelas tardo-modernas.

197. VIDLER, Anthony, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely. Transparency.* Cambridge, MIT Press, 1992 [p. 751].

Un proceso de mixtificación parecido al de confundir la transparencia con el medio digital, como el que se veía antes en Martegani y Montenegro, ha sido seguido por los factores de ideación y los contenidos anteriores al *proyecto contemporáneo*. “La Modernidad ha estado obsesionada por un mito de transparencia: transparencia del ser a la naturaleza, del ser del otro, de todos los seres a la sociedad, y todo esto representado, si no construido, desde Jeremy Bentham a Le Corbusier, por una transparencia de materiales de construcción, penetración espacial, y la ubicuidad del flujo de aire, luz y movimiento físico”¹⁹⁷

El proyecto, por esta evolución tecnológica, ha pasado de ser una estructura simple, acabada y cerrada, unida coherentemente a la obra que habría de ejecutarse, a una estructura compleja, que empieza por tener componentes de anticipo, expectativa o imagen del contenido, a ser idea, logo o estrategia. Este es un trayecto en busca de características propias, pues como se ha visto, la confusión sobre el contenido proyectual hace que su dimensión principal lo mismo pueda estar en una plana partitura musical, como en la interpretación polivalente de los diagramas, o en cualquier otro elemento que suplante el lenguaje de signos o fonemas, tan opacos como elocuentes, llenos de formas del más variado origen y solución constructiva. El proyecto, precisamente por eso, se transforma en una acción positiva que establece de inmediato relaciones de prioridad con la forma, pero lo hace a través de un número impreciso de aportaciones que lo establecen por encima de la función en exclusiva. El programa del proyecto no es tan importante. Si acaso, el proyecto como programa de proyectos complejos que ayudan a desarrollar la complejidad de la idea inicial.

El proyecto de arquitectura se convierte así en uno de los mecanismos más complejos de creación formal y técnica, porque agrupa en su torno una serie de incertidumbres y una serie de procesos que dependen de muchos factores e interrogantes. Entre ellas están las que solicitan los autores del encargo, a la vez que otras que están implícitas tanto en su estructura interna, como en las respuestas proyectuales, estructurales, constructivas y culturales que el procedimiento de definición va alumbrando. A medida que esa dialéctica se confronta con los procesos de diseño gráfico y va tomando cuerpo en forma de planos, maquetas, perspectivas, infografías, simulaciones virtuales, aproximaciones a los elementos constructivos principales y otras que son sustantivamente más complicadas que antes, el proyecto va viendo progresivamente la luz.

En opinión de los arquitectos actuales, el proyecto es un proceso que antes se podía controlar desde el autor o los autores hasta su terminación completa y ahora ha de ser gestionado desde la energía y la complejidad múltiple de factores internos y externos, que un equipo ha de dirigir hasta en los más mínimos detalles de los más sencillos o complejos trabajos. Su análisis depende de factores y herramientas de conocimiento mucho más complejos que en el pasado, el dominio de los cuales comporta la aparición de numerosos especialistas que han de acomodarse a las ideas generadoras, cuando no a la generación producida por programas hechos para inducir variables que se ponen en duda hasta que se descartan o se asumen, añadiendo vectores de incertidumbre. “Los buenos proyectos hacen preguntas”, plantea Zaera. Y no solo eso, inducen preguntas en cada fase de su redacción. Hacen preguntas en cada etapa de su concepción y alumbran otras a medida que se cierran sus formulaciones programáticas o funcionales en torno de un cuerpo más o menos estable de solicitudes. A esas preguntas es a las que queremos dar una forma.

En estas condiciones de interrogación, el proyecto es el escenario de cambio más importante de la teoría. El proyecto constituye una esfera de conflicto entre sistemas de atributos formales y teóricos. El proyecto constituye una esfera de conflicto de incertidumbre y de potencialidades a explorar. Un territorio de investigación y de crítica. Muchos arquitectos lo sienten así. “Precisamente en ese momento el proyecto se hace crítico. La tarea crítica es un aspecto crucial en arquitectura, o en arte. La arquitectura puede acomodarse a aspectos críticos y, por tanto, comentar con aridez ciertos aspectos de la sociedad. Incluso, y llevada al



Fig. 49. Varios proyectos de MVRDV

198. "El Croquis". n°111. Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda. Entrevista a MVRDV. 1997-2002, apilamiento y estratificación 111, 2002, III. Madrid. 2002. p. 20.

límite, la crítica puede convertirse en una poderosa herramienta. Se puede ser crítico en la construcción de edificios sin caer en el cinismo, aceptando las condiciones y tipologías habituales en la producción, pero al tiempo, utilizándolas de un modo extremo. Esta actitud monumentaliza el aspecto crítico.”¹⁹⁸

Y es que al proyecto se le pide hoy que lo sea desde el principio y que responda vertiginosamente a una idea múltiple no expresable solo por planos, por la que pueda servir a diferentes programas, ideas o funciones, sin perder una unidad simbólica que explique bien a las claras para lo que ha sido concebido. Que persuada, sugiera, informe, garantice, alumbre, gestione, difunda o expanda su contenido con una envolvente enfatizando sus rasgos de contenedor abierto a interpretaciones, que ilustre sobre su capacidad de interacción con el entorno más próximo o lejano. Naturalmente que tiene que sostenerse, funcionar, servir a los fines de su promoción, entrar en presupuesto, ser tecnológicamente adecuado, bello y, a ser posible, llamativo o singular. Pero a todo esto en lo que se le piden niveles heroicos o fuertes solicitudes constructivas hay que añadirle valores como los anteriores, que cambian en lo más profundo su gestación desde el principio al final de su redacción (obsérvese el contenido semántico y narrativo del término) y cambian desde el comienzo al final de la obra y durante su vida y evolución posterior.

Como se observa en los proyectos de MVRDV, las condiciones de plegamiento, estratificación o apilamiento son variables propias de cada solicitud y abren una formulación singular de cada uno de los programas. Incluso el llamativo proyecto Metacity-Datatown, - aparte de su aspecto claramente propagandístico -, es un programa de hipótesis variables, que lo hacen más abierto todavía, si cabe, supeditando los programas informáticos a las solicitudes variables y cambiantes de los usuarios. (Fig. 49)

El proyecto ya no tiene un contenido único sino sistémico. Puede ser una y muchas cosas a la vez, uno y muchos documentos. Puede ser una estrategia, una modelización, o un programa convertido en idea, pero puede ser esto y mucho más porque la sociedad pide a los arquitectos una interpretación acerca de lo que ella misma solicita. En los concursos se observa con mucha claridad esta multiplicidad de contenidos y continentes. De ello multiplica la *tematización de la perplejidad* porque los jurados premian a veces una idea socialmente exigida o rechazada, al observar en ella valores añadidos que aumentarán su proyección cuando se edifique. Y su proyección alcanza las esferas locales, globales o mundiales en la medida en que esté concebido para dar mayor énfasis a cada una de sus partes. Los jurados de concursos hacen preguntas y repreguntas a los proyectos que suelen ofrecer más interrogantes implícitos dentro.

El análisis del proyecto también se vuelve complejo, no solo cuando plantas alzados y secciones se confunden, cuando paredes y techos se solapan con suelos y cuando la geometría aplicada para entender el espacio es tan imprevisible como aleatoria, como en el caso de otro proyecto emblemático de nuevas formas de afrontarlos, como la Terminal de Pasajeros del Puerto de Yokohama de Zaera y Moussavi.

Es que ahora, las plantas, alzados y secciones tradicionalmente aceptados son planos activos que llevan a otras componentes. Estos componentes contienen sistemas de atributos que se pueden calibrar mediante medios audiovisuales y que pueden conformar elementos de hibridación en los que la percepción completa de lo que se describe no se obtiene si no es con la aplicación de las perspectivas virtuales y de la aplicación simulada de colores, materiales y texturas, de sistemas de elementos producidos industrialmente o artesanales, que no se pueden describir por medios convencionales solo. Y hasta ahora estamos hablando de procesos de creación convencionales, para resultados que pueden tener distintas formas a lo largo del día, iluminaciones, colores, aperturas o disposición de planos distintos, cuya formulación genérica no se puede representar solo en planos.

Elementos de lenguaje o narración, los proyectos también son el conjunto de una variedad de códigos. Unos son lingüísticos, tomados como alfabetos; otros son apuestas diagramáticos, o

Fig. 50-b. Colegio Altamira.
Santiago de Chile. Mathias Klotz



Fig. 50-a. Eden Project, Cornwallles.
Nicholas Grimshaw

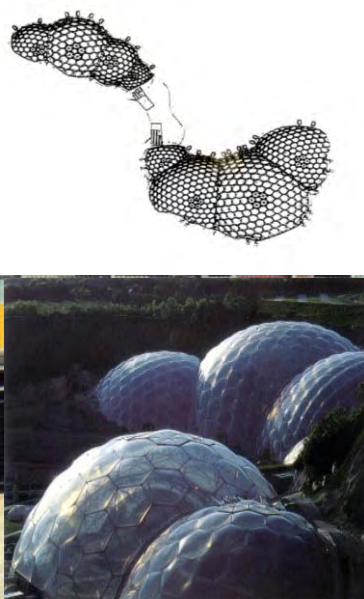


Fig. 50-c. Conjunto residencial
Hageneiland, La Haya. MVRDV

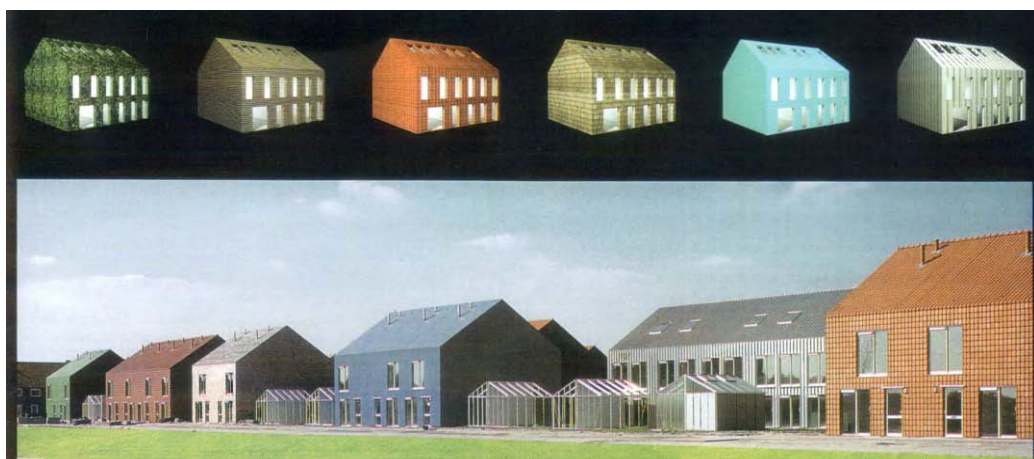
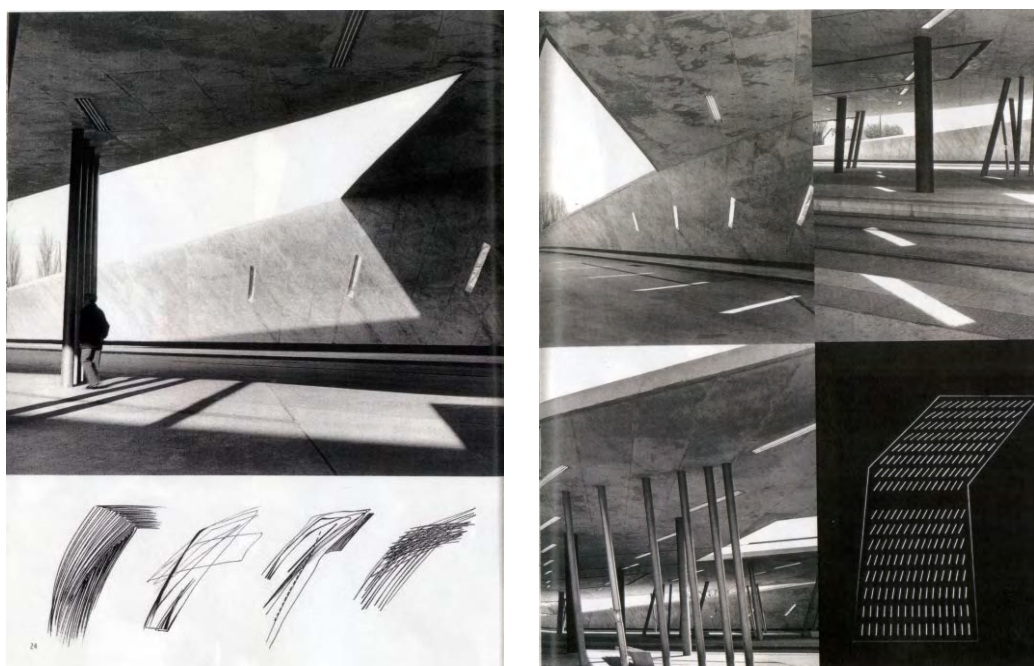


Fig. 50-d. Intercambiador,
Estrasburgo. Zaha Hadid



elementos de concitación de códigos concitados por una idea poética, científica, ideológica, ambiental, o basada en la codificación contextual, intercontextual, corporal, orgánica, inorgánica, postorgánica paradigmática, interparadigmática, transversal, transcontextual, corporal, de género, referida al empleo sistemático de una idea, un material, una solución constructiva, un fundamento estructural o un ideograma que subyacen al proyecto, como un conjunto de sistemas de raíces, más que de una raíz única. El orden del proyecto contemporáneo es un conjunto de órdenes articulados por una idea general basada en el análisis de los entornos, valorando la importancia relativa de cada uno y priorizando la carga que puedan tener en el conjunto de la propuesta elementos de lenguaje o narración, lenguaje, diagrama, código, metáfora, ambiental, contextual, etc.

Lo característico de los proyectos es que responden a estímulos muy diferentes y que plantean interrogantes o respuestas formales en un abanico muy plural, que luego se ha ido acercando a lo que han sido polémicas sobre la masa o el estilo, para hablar, al fin, solo de estrategias, factores y formas de autor. Como se ha venido haciendo hasta ahora, en este trabajo se han destacado proyectos conocidos, o menos conocidos, que representaban ejemplos de todos los niveles de aproximación a la tesis mantenida.

Igual que ocurre con los textos, no se trata de otorgarles a los que se enseñan un marchamo de distinción, sino de considerarlos parte de fenómenos de interés. De los proyectos muy conocidos o muy reconocidos, en cambio, a veces no se incluyen imágenes, porque resultan familiares a la mayoría de los lectores de publicaciones de arquitectura y a los arquitectos. Desde el principio se han procurado evitar los juicios de valor, aunque sean perceptibles las preferencias, partiendo de una posición modesta, que tiene que ver con el uso de selecciones externas de proyectos, ya acreditadas por premios, selecciones, o estar incluidas en publicaciones de prestigio. Estas obras hablan más allá de su condición de objetos icónicos como piezas de referencia, de las condiciones del entorno o, en un sentido muy amplio, o del contexto. El entorno artístico y cultural, trasciende el europeo y el occidental, así como se sale de los cauces antiguamente otorgados al entorno tecnológico de proyecto. Existe una poco delimitada franja de transferencia de conocimiento que estos proyectos asumen, invadiendo diversos entornos sociales y ambientales, así como compartiendo entornos tecnológicos e industriales de construcción. De igual manera, los entornos urbanos son objeto de las estrategias del orden abierto de los nuevos proyectos.

199. Ver números 93-94, páginas 231 y siguientes.

En una selección de 2002, *Arquitectura Viva*¹⁹⁹ reunía unas cuantas obras singulares. Los doce proyectos, [de Frank Gehry, DG Bank; Rem Koolhaas, Museo Guggenheim Las Vegas; Snohetta, Biblioteca de Alejandría, Alberto Campo Baeza, Caja Ahorros, Granada; Zaha Hadid, Intercambiador, Estrasburgo, Nicholas Grimshaw, Eden Project, Cornualles; Hans Kollhoff, Plaza Walter Benjamín, Berlín; Santiago Calatrava, Museo de Arte, Milwaukee; Mansilla y Tuñón, Auditorio; León; Mathías Klotz, Colegio Altamira, Santiago de Chile, Herzog y de Meuron, Viviendas rue des Suisses, París; Baumschlager y Eberle, Innsbruck]; parecen reunir la extraña capacidad de un fresco diverso de formas y factores de *proyecto contemporáneo*. Algunas de estas obras han sido seleccionadas en la Edición 2003 del Premio Mies Van der Rohe de la Unión Europea. Todos emiten metamensajes de mayor calado que el de su propia formulación como proyectos de refinada concepción intelectual y acreditada solución técnica. Todos proponen sistemas de órdenes abiertos.

Entre las formas próximas al delirio o al vocabulario íntimo de cada uno y las que tienen entidad para pasar de la escena mundial al contexto de investigación arquitectónica hay un trecho por recorrer. A lo largo del discurso que venimos compartiendo se sostienen algunas tesis que quedan más allá de los proyectos más propagados y las teorías que esos trabajos de arquitectura propalan. Reunir sin más, no es decir, es *mostrar*. Sin embargo, los *sistemas de atributos* de proyecto que venimos reclamando como constitutivos del *proyecto contemporáneo* siguen apareciendo como una constante de estos proyectos, aunque procedan de distinto origen, localización y contexto cultural. (Fig. 50)

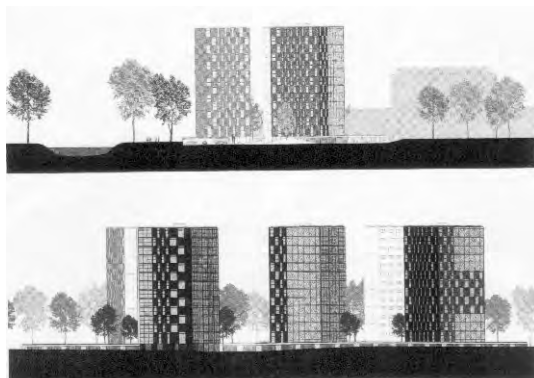


Fig. 50-e. Chassé Park Apartments, de Xaveer de Geyter Architects, Breda, Holanda



Fig. 50-f. Scarnbauser Park Town Hall, de Jürgen Mayer H. Ostfildern, Alemania

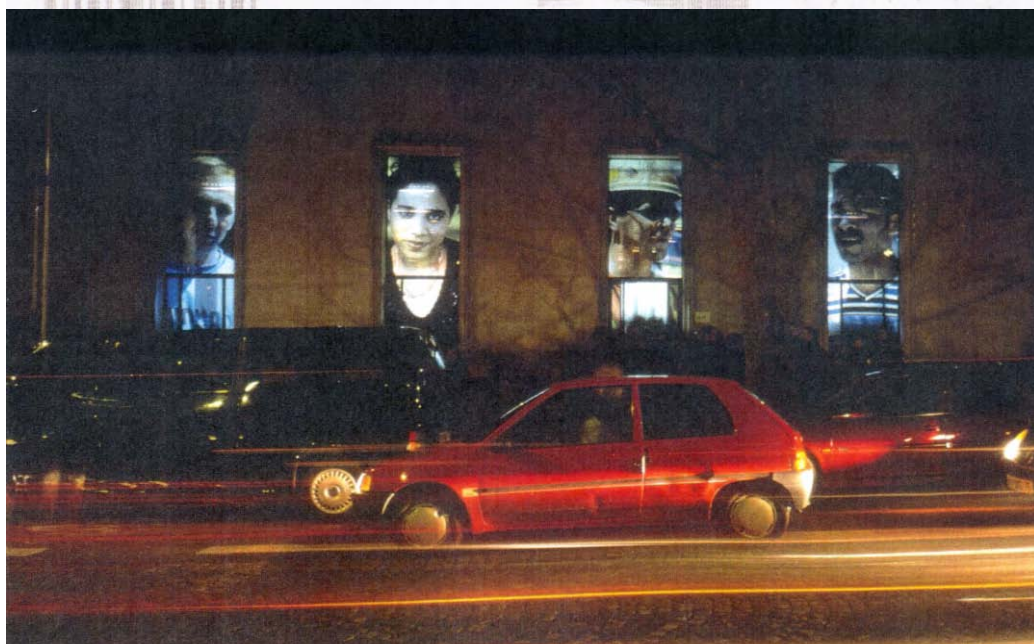
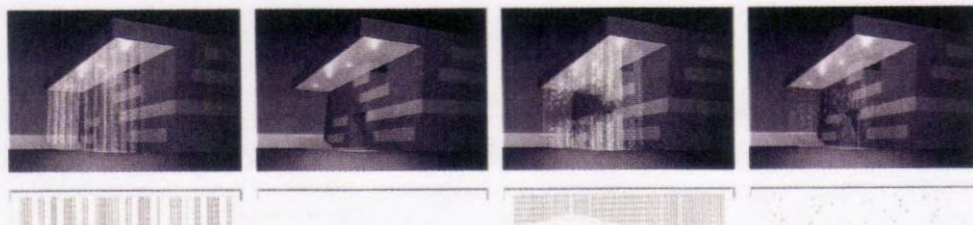


Fig. 50-g. Palais de Tokio en París de Lacaton & Vassal Architectes.

Algunos de estos proyectos sirven para formar parte de esa volumetría con cáscara y otros con esa liviana superestructura de que AV ha llamado “masa crítica” y “estilo multinacional”, respectivamente. Masa crítica o masa informe no es lo mismo, y estilo multinacional y/o franquicia de marca, tampoco. Entre los contenidos de la textura y muchos que pertenecen casi al de las marcas comerciales, las constantes reconocibles están en las maneras de pensar algunos de los proyectos uno a uno, desde la estructura, la sección y la tectónica instaladas en las redes envolventes en forma de planos consistentes continuos enmarcando una densidad diferente del proyecto de arquitectura y de sus soluciones técnicas. Y luego más allá, queda el espectáculo, divertido y relajante del juguete arquitectónico, que maravilla y estremece como un castillo de fuegos artificiales.

De otra parte, la lista de los citados en el acta de la selección del Jurado del Premio de Arquitectura Contemporánea de la Unión Europea, Mies van der Rohe Award 2003, (Fig 50 bis) incluye los Chassé Park Apartments, de Xaveer de Geyter Architects, Breda, Holanda; el ganador ya mencionado de Zaha Hadid; el Palais de Tokio en París de Lcaton & Vassal Architects; Hagen Island de MVDRV, en la Haya Holanda y el Scarnhauser Park Town Hall, de Jürgen Mayer H. Ostfildern, Alemania, se observa que la mayoría de los otros 35 cuenta con las virtudes que se han destacado más en estos. (Falta Suiza, que no está en la UE...).

2000. PREMIO DE ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA DE LA UNIÓN EUROPEA. Mies van der Rohe Award 2003. Fundación Mies. Barcelona. ACTAR. 2003. En P. 290. *Mattías Sauerbruch habla de la idea de Kooolhaas, repetida por Zaera del arquitecto como surfista y de otras alternativas.*

De unas fechas a otras de ambas listas algunos proyectos están en las dos selecciones y, probablemente en muchas más, luego existe una coincidencia de valoración, que no siempre se traduce en valoración crítica, sino a veces meramente observación no prescriptiva. En este trabajo partimos de la ordenación de dudas e interrogantes mediante un crescendo de grupos de ejemplos, tratados de forma cada vez más ajustada a las implicaciones materiales y a los retos y compromisos sociales. De forma que podamos responder afirmativamente a la pregunta del presidente del Jurado del Premio Mies, Mattías Sauerbruch si “¿Aún existe la arquitectura crítica?” En P. 290. Mattías Sauerbruch habla de la idea de Kooolhaas, repetida por Zaera del arquitecto como surfista y de otras alternativas.²⁰⁰ Si existe la arquitectura crítica es por el contenido sistémico del proyecto para atribuir atributos y códigos.

Claro que existe la arquitectura crítica pero su definición es difícil, salvo que se distinga una línea de coherencia, incluso desde la selección de un determinado jurado. El proyecto es la materia crítica primigenia de la arquitectura crítica. De sus posiciones de partida, de sus incertidumbres, sus dudas y sus sueños sale el material estratégico de su formalización. Cuando el proyecto surge de la imaginación de formas provocadas, por estructuras de creación aseriales, discontinuas o caóticas el problema de su análisis se vuelve además, no solo críticamente complejo, sino infinitamente más difícil. El programa informático genera una cadena de posibles respuestas, de las que se toman partes o grupos de partes, contribuyendo a la necesidad de alumbrar soluciones diferentes para ser representadas, interpretadas y/o explicadas. Por supuesto para ser construidas, lo que conlleva un proceso de creación no posterior, sino la mayoría de las veces simultáneo, incorporado a programas de diseño gráfico en tres dimensiones, que proceden de cada estrategia proyectual.

También es incierto que los análisis de cada obra procedan solo de esa superestructura de sistemas de conocimiento y explicación que es el proyecto. Antes los proyectos se caracterizaban por una serie de decisiones que se tomaban en el transcurso de su realización y otras en el transcurso de la obra. Aunque ahora el proceso es parecido es mucho más difícil favorecer cambios no previstos, por razones presupuestarias y legislativas, entre otras. En la obra lo que se suelen hacer más que cambios por razones de definición, es nuevos proyectos por razones de soluciones alternativas previstas en la fase de gestación pero no del todo cumplimentadas, es decir, abiertas.

Uniendo el nivel de excelencia reconocida de este conjunto de proyectos a su condición de marcar pautas más allá de su formulación específica, es obvio que nos encontramos ante un grupo de trabajos de profunda densidad teórica. Las invariantes constatadas incluyen la textura como motor del proyecto, el plano consistente como envolvente general y señalan el estudio de

las secciones como una determinación fundamental de la concepción inicial de la forma general que tendrá finalmente el proyecto de arquitectura. Luego se volverá sobre esto.

Además de estas constantes de calidad y sugestión, el proyecto es un documento que suele ser mejor, si cuenta con los elementos técnicos que se le exigen para su desarrollo, cuanto más abierto está a la incorporación de nuevas aportaciones tecnológicas. Esto es así, entre otras cosas, por lo dilatado de los plazos entre gestación, aprobación y construcción y la influencia paralela de las nuevas solicitudes y cambios aportadas por los clientes. El arquitecto debe cabalgar entre esos compromisos. No hay que ocultar que esas solicitudes de las que se queja Siza constantemente, del apresuramiento en los croquis de las grandes firmas, o el vértigo de las primeras imágenes virtuales de los concursos, no son sino formas comúnmente aceptadas por la sociedad de requerir el trabajo de los arquitectos y por ello, más que escandalizarnos, los arquitectos debemos aprender a poner nuestro bagaje de conocimientos en las propuestas iniciales, para a la vez trufar de contenido los contenedores y viceversa los contenidos.

Cuando los proyectos enseñan sus bagajes es (Ver Fig 50) se observa como están contruidos desde la sección como una secuencia evolutiva. Ahí es cuando comienzan a evaluarse críticamente con visión actual. Ese es el punto de inicio de la fusión de teoría y crítica en el proyecto.

El proyecto de arquitectura como interrogante.

Los mejores proyectos son como interrogantes aislados: se comportan como islas en un mar de dudas, de experiencias y rutas, que permiten seguir haciendo preguntas. Hay islas proyectuales que ayudan a orientar la navegación y otras que no sirven sino para aumentar la incertidumbre. Entre los autores hay también un proceso de apropiación de bagajes personales, que crean sus precursores y sus epígonos a la vez. Hay demasiados archipiélagos de yoes, lo que no es necesariamente malo ni bueno, si se saben distinguir las trayectorias de navegación que conducen a algún sitio y las que no. Pero es frecuente que cada uno de estos mapas genéticos o rutas de navegación sean también y no solo códigos formales de la estructura documental y exigida por las normativas²⁰¹, sino lenguajes cifrados en los que se observa también un grado de génesis en evolución de las ideas, culturas y prejuicios de los autores. Esto es, como si siguiendo a Ortega y Gasset en aquello de que la Historia no es sino la “ciencia de la transición”, estuviéramos ante la necesidad de recopilar transiciones y transiciones de transiciones ilimitadamente superpuestas.

El proyecto es también un viaje. Un viaje compartido y en el que la primera exigencia es destacar en una primera aproximación formal pero en la que ya se expliciten claramente los componentes, códigos y lenguajes cifrados de la firma que los sustenta y los bagajes culturales a los que habría que pedir explicaciones o interpretaciones. Una primera cuestión consiste en alimentar las experiencias del viaje, valerse de la doble condición de los edificios como objetos tectónicos y como elementos de mediación comunicacional para entrar en dimensiones simbólicas y culturales que están incluidas en los primeros esbozos del proceso proyectual a partir de decisiones que pueden partir de esferas racionales o de otro tipo.(Fig. 51)

“Trato de encontrar el equilibrio entre no hacer demasiado y hacer lo suficiente.” David Chipperfield. Si no se tiene muy en cuenta el tono oscuro de la declaración, el párrafo no tiene desperdicio: “Durante muchos años hemos buscado instrumentos que nos permitieran explorar el 'acto mínimo', aquel que se encuentra entre el “no demasiado” y el “apenas suficiente”, instrumentos mediante los cuales la transformación territorial que produce la arquitectura se impregnara de geografías establecidas, permitiendo al planeamiento infiltrarse para adaptarse a aquello que debería dominar y exacerbando las dinámicas de mutación e identidad. Instrumentos que nos permitieran introducir estrategias de hibridación y mimesis en el 'aquí y ahora' de cada situación particular.”²⁰²

201. Ver Tienda Prada en Tokio *Arquitectura Viva* n° 91. 2003.

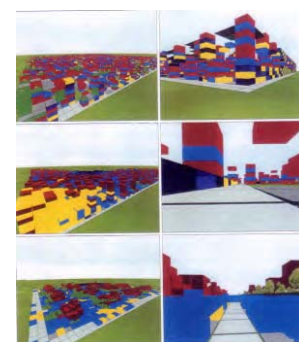
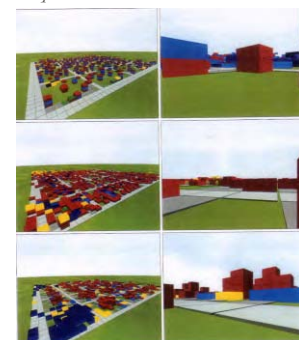


Fig. 51. Proceso de proyecto de MVRDV

202. Ver David Chipperfield. *EL PAIS. Babelia* n° 592. Madrid 2003 y *R&Sie*(Fr. Roche & S.Lavaux). “Oeste”. *Revista del Colegio de Arquitectos de Extremadura. II Época* 2002, n° 15.

En este sentido el proyecto contemporáneo es una estructura liberada del sentimiento de culpa e impregnada de un agnosticismo crónico que lleva a preguntas encadenadas, muchas veces fortuitas o sorpresivas

Los proyectos son desafíos siempre distintos en función de su posición sobre el lugar, más que del lugar mismo y su respuesta a la configuración de este. El lugar físico y social de la presentación influye tanto social como técnicamente en los grados de comunicabilidad y legibilidad del proyecto, pero lo determinante es la posición del proyecto y el papel que cumple en su reordenación.

Hay una invención subyacente a los edificios que actúan sobre paisajes emergentes de territorios en obsolescencia por la industria u otras causas. El cambio de paisaje en el Mar Báltico lo produce la torre de doscientos metros de Calatrava en Malmö, le añade la legibilidad de que carecía y lo integra bajo el efecto de una arquitectura de escala gigantesca, alterando la percepción de un espacio de dimensiones colosales.

La posición del proyecto y el papel que cumple en la ordenación del paisaje superan con mucho las incertidumbres que se tienen en su formulación y contribuyen con sus interrogantes y variables reformuladas a que un proceso de indeterminación acabe por resultar elemento espacial determinante, sin que la solución pueda estar prefigurada de antemano por ninguna simulación virtual, ya que lo virtual excede con mucho a lo real en la actual fase de experimentación arquitectónica.

El proyecto de arquitectura como paisaje interior: Inserciones, entrelazamientos, vínculos

El paisaje contemporáneo se produce por la arquitectura de los proyectos que lo conforman desde su propio posicionamiento en el sitio. Aún siendo elementos de límite, los proyectos establecen un sistema nuevo de relaciones paisajísticas que alteran las conexiones de lo construido con su entorno.

Como ya se ha podido observar en los proyectos en altura a las cajas (Fig. 52), el proyecto

Fig. 52. Cajas dentro de cajas. Visiones contemporáneas. Varios autores.

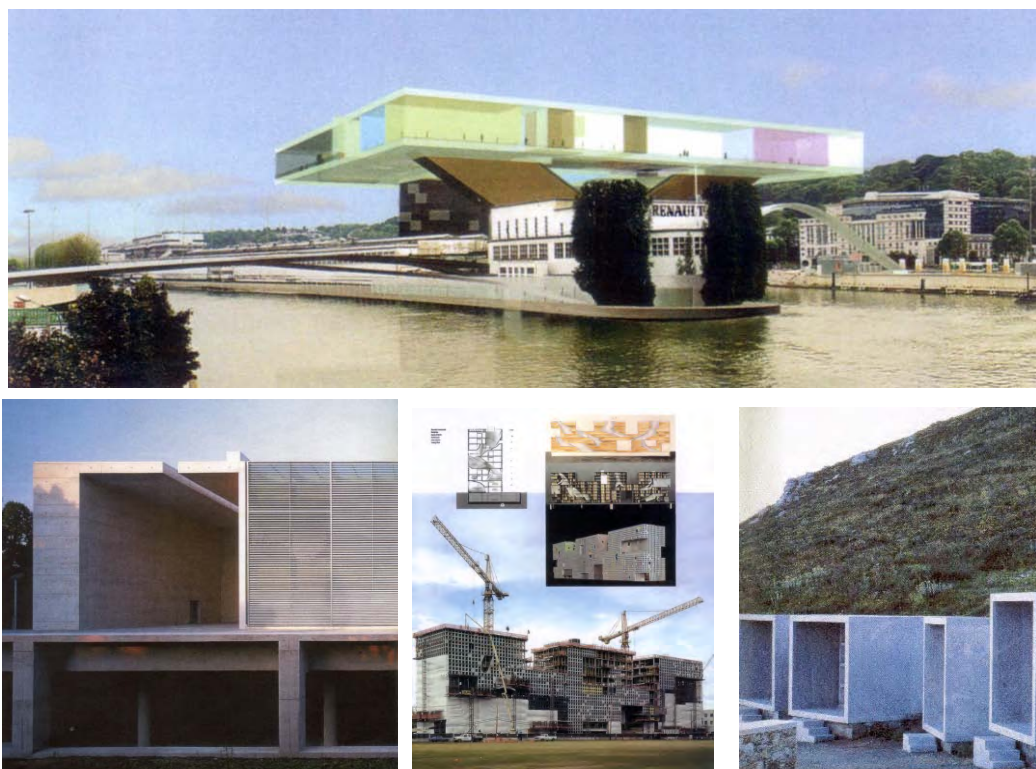
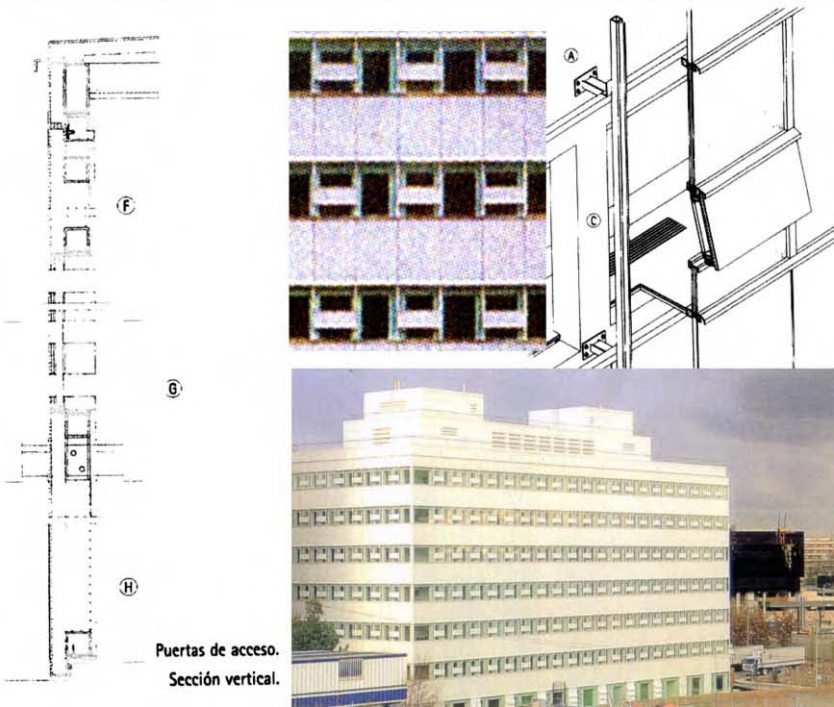




Fig. 53. Edificio administrativo para el Ministerio del Interior. Victor López Coto



evoluciona hacia la fabricación de pieles que han pasado de la compactación, a la fragmentación y de esta al alabeo: El proyecto se construye como un paisaje interior-externo que establece inserciones, entrelazamientos y vínculos endogámicos unas veces y otras interactivos con un paisaje cambiante y transformado. La diferencia del proceso contemporáneo con los anteriores es que las referencias son nuevas, cambiantes, a veces tensionadamente racionales y otras fortuitas, aleatorias en sus relaciones y símbolos

203. Ver respectivamente para estas obras *Tectónica, el hueco*. P.50-54 y *Tectónica, vidrio*. P.58-61.

204. Ver respectivamente para estas obras *Tectónica, el hueco*. P.50-54 y *Tectónica, vidrio*. P.58-61.

205. Ver el CCIB en *Quaderns* n°242: Q 2.0.

Un ejemplo de este rápido proceso de cambio lo podrían insinuar los ejemplos del edificio Administrativo para el Ministerio del Interior, de Víctor López Coteló en Madrid²⁰³ (Fig. 53), la Biblioteca pública de Andrés Perea (Fig.54), en Fuencarral, Madrid²⁰⁴ y el Centro Internacional de Convenciones de Barcelona de Josep Lluís Mateo. (Fig. 55)²⁰⁵.

El primero, en la interpretación de Efrén García Grinda, se comporta como un cuerpo “prismático compacto”, que “encierra su complejidad” tras el tratamiento de la envolvente y radicaliza su cierre mediante un envoltorio multicapa, que disimula una estructura “horadada” mediante unas bandas alternas de aluminio y vidrio, que tienen una especial composición, pero se salen del proyecto moderno en la tamización de luces y las formulaciones estructurales. El segundo es una expresiva muestra del talento en la investigación formal de Perea, que comprime los planos de la caja y destruye sus papeles murarios originales en suelos, paredes y techos, perforándolos mediante planos inclinados y pozos de luz sobre una intensa tensión espacial, que lo es de planos y no de líneas, de envolventes y de pieles más que de fuerzas puntuales; el vidrio butiral constituye parte de la esencia tectónica de la materia de luz que discurre por el interior, entre quiebros de planos, focos espaciales y fugas verosímiles. El tercer caso implica al alabeo en la definición de la transparencia de las pieles y se dota de una sección constructiva más cercana al plano consistente, porque utiliza la veladura del plano-contraplano como si fuera una estructura musical y luego descompone la torre en dos volúmenes que se separan visualmente, cambiando la percepción de la masa y alterando la sensación de gravedad con la franja abierta bajo el volumen del prisma “adosado” a la torre. La evolución de la “caja” es patente en los tres casos, desde la sección a la epidermis, desde la compacidad a la “veladura” semiabierta, pasando por el hormigón tratado como excusa de movimiento cinético de la luz.

En el edificio administrativo de López Coteló, la biblioteca de Fuencarral de Perea y el centro de convenciones de Mateo. el proyecto de arquitectura es un proyecto urbanístico y ambiental a la vez, ya que sus propuestas trascienden el papel para el que fueron encargados al dar una imagen diferente de la posición en el sitio, al insertar sus arquitecturas en territorios indiferenciados, (con excepción del de Fórum 2004) y al ordenar periferias desorganizadas mediante el uso de recursos constructivos trascendidos también en sus “roles” habituales para introducir la luz y el ambiente como categorías formales del resultado tectónico.

Quizá señalan sobre todo esto último, la inserción. Sin querer extrapolarlo a funciones urbanas que lo trascienden, cosa que ya se hizo por la vanguardia en el pasado, el proyecto de arquitectura hoy es un camino de investigación sobre las razones de perturbación e impacto de un ecosistema humano, urbano y natural y las consecuencias de su implantación han de establecerse más globalmente que nunca antes.

La arquitectura del paisaje humano es en las ciudades una jerarquía de entrelazamiento, de interacción de los seres vivos con sistemas de metabolismo, por esencia antinaturales, o mejor, legítimamente artificiales. El mundo acosado de los ecosistemas vivos se intercambia constantemente en el aire hacia los campos gravitatorios y electrónicos de las telecomunicaciones que integran una bóveda de cobertura sin barreras físicas ni acústicas, tejiendo una red de indiferencia sobre los espacios antes desconectados. Una bóveda no tan diferente de la que describe el jefe indio hablando de los “muertos de los blancos”. El metabolismo inducido por esa bóveda (Ver las “Esferas” de Sloterdijk) no se contiene en su propio espacio, sino que se produce y articula sobre redes locales y sistemas ambientales que se construyen y articulan desde una ciudad sin territorio, deslocalizada e interminable. Una no-ciudad de entornos variables es el entorno de unas periferias que ya no son expectantes, sino

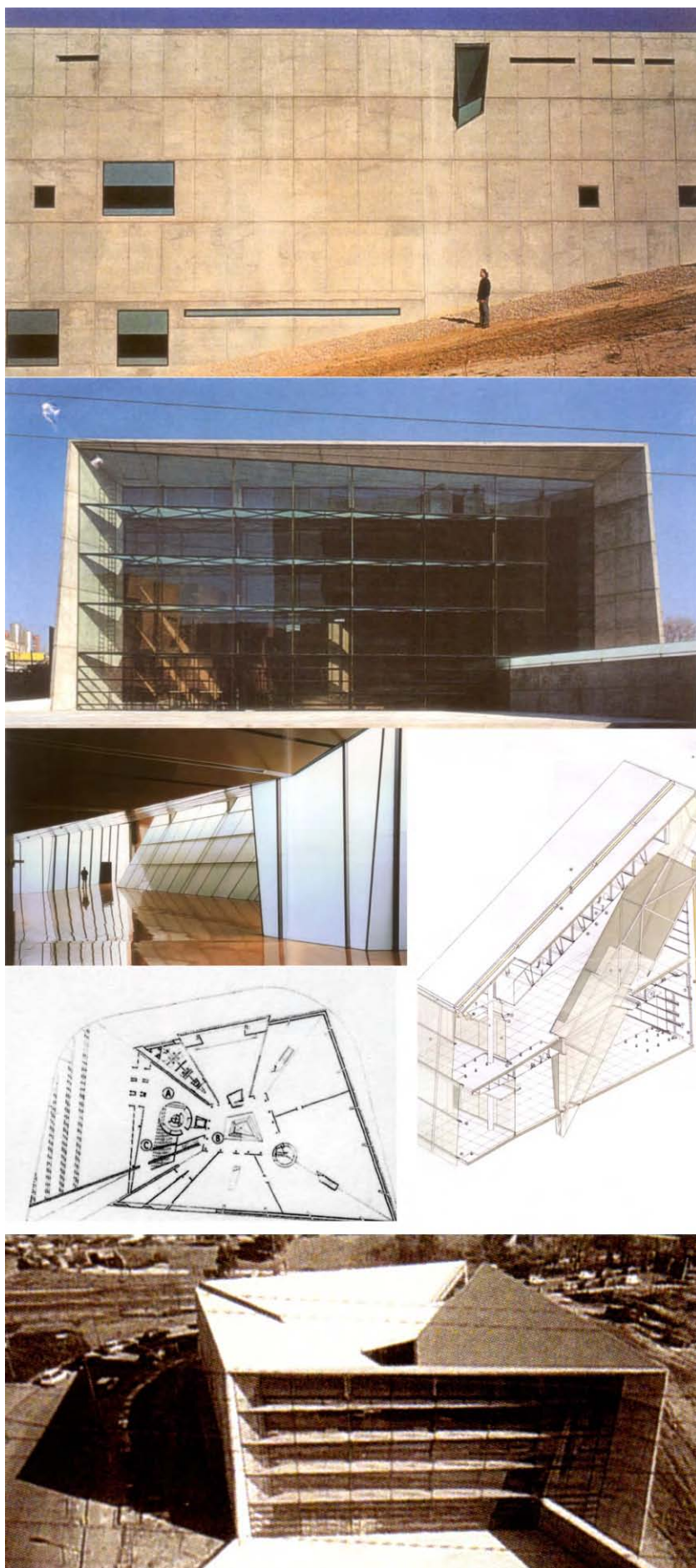


Fig. 54. Biblioteca pública en Fuencarral, Madrid. Andrés Pereda.

que están comenzando a ser *invasivamente* colonizadas y consolidadas. La responsabilidad de la arquitectura se pone en crisis con la misma noción de juego que la de la pérdida de primacía del uso a favor de la del lenguaje, a la manera wittgensteniana. El uso de la ciudad es un uso de lenguajes entre los que no son menores los lenguajes arquitectónicos y en los que influyen entornos de muy diverso carácter.

Sin embargo, la conceptualización de la arquitectura como ecológica, biológica, bioclimática, inteligente, justa, o sostenible, contiene los elementos de una contradicción. Hasta cuanto y cuando conocemos, la arquitectura ha sido un litigio entre naturaleza y cultura o entre vida y artificio. Ahora, la arquitectura parece vivir en el artificio o, tal vez el artificio de la arquitectura se descompone en otras vidas que no sustentan sino razones parciales de ecología albergadas por paredes menos sustentantes o limitadoras que esponjosas y permeables. Porque fundir arquitecturas en paramentos con tapices verdes o acristalamientos con el color cambiante del cielo, o conseguir espejos de los cerramientos en las láminas de agua, con ser estéticamente elocuente en cuanto a grados de exquisitez de la belleza, supone grandes cambios en esa fenomenología de las percepciones cambiantes en las que los ciudadanos están perdidos en la ciudad.

El uso selectivo es una característica del paisaje urbano donde confluyen las tensiones de lo brutal, lo bello y lo siniestro. Es decir, la apropiación del medio ambiente urbano se parece a la antigua naturaleza desordenada en que es una selva para los más fuertes, lo que no quita mérito a los hallazgos expresivos de los elementos arquitectónicos puestos en los juegos del lenguaje, pero reduce muy potencialmente los valores adquiridos por apropiación de la experiencia adquirida por el uso. Otra vez la primacía del lenguaje sobre el uso.

206. Ver Peter Sloterdijk. Entrevista con Ciro Kranthausen. *El País. Babelia* n° 594. Madrid 2003

Las pieles hendidas de estos edificios hacia adentro y hacia afuera producen entrelazamientos entre la naturaleza y el artificio que crean nuevos vínculos con el sitio en el que se asientan. Así como velocidad, dinamicidad, flexibilidad, inestabilidad, turbulencia de formas, son elementos reconocibles en las gamas más frecuentes de las tendencias destacadas en los medios de comunicación, las variables del paisaje interior se ligan con las del paisaje exterior. Este escenario no es posible en arquitectura sin que haya a la vez un contrapeso de razones constructivas, ambientales y sociales: Optimismo y pesimismo, también son parte de ese juego: “Tenemos dos catástrofes climáticas que planean sobre la Tierra: la de la atmósfera planetaria y la de la atmósfera moral²⁰⁶”. El *proyecto contemporáneo* se concibe en grados de turbulencia inimaginables hace poco tiempo. Unas veces en términos de cambios sociales y constructivos se quedan desfasados en muy poco tiempo proyectos que parecían ejemplos de futurismo. En ocasiones son aceleraciones por necesidades impostadas del mercado, otras veces por necesidades sociales acuciantes; siempre con velocidades globales o prisas de ejecución. Por poner solo un caso de gran repercusión de esto último: La Eurocopa 2004 ha supuesto que se erijan o remodelen en Portugal un puñado de estadios de fútbol, a toda velocidad, igual que en Atenas para los juegos Olímpicos de 2004. Una sustancial alteración de entornos urbanos vivos y de sus relaciones con el medio interior y exterior. Destacar, aunque sea circunstancialmente, el Estadio-cantera de Braga de Eduardo Soto de Moura, que rehace la cantera sobre el paisaje, recreándolo con el estadio, supone forzar la argumentación sostenida acerca de la corteza, porque la instalación deportiva aflora con una estructura potente y aérea. Pese a la turbulencia el proyecto devuelve el sitio a una suerte de equilibrio con una preexistencia anterior, aunque esta sea también artificial.

El estadio de Braga articula con una secuencia de grandes pórticos de hormigón horadados en magnitud creciente de abajo arriba por unas enérgicas secciones circulares, que demuestran la sensibilidad del arquitecto al expresar lo que no es sino una revisión de su vocabulario para adaptarlo al programa y al sitio concreto mediante una operación de textura seca y ajustada al terreno, que ha excavado a media ladera el Monte Castro incrustando sus fondos en la roca y el paisaje. (Fig. 56) La obstinación del maestro portugués ha sacado el estadio de la cantera, hasta hacer reconocible la pieza de un esqueleto en una periferia rocosa y abandonada de la ciudad, como hicieran los Rubiño y García Márquez, RG&R en el estadio que emerge en Jaén de un

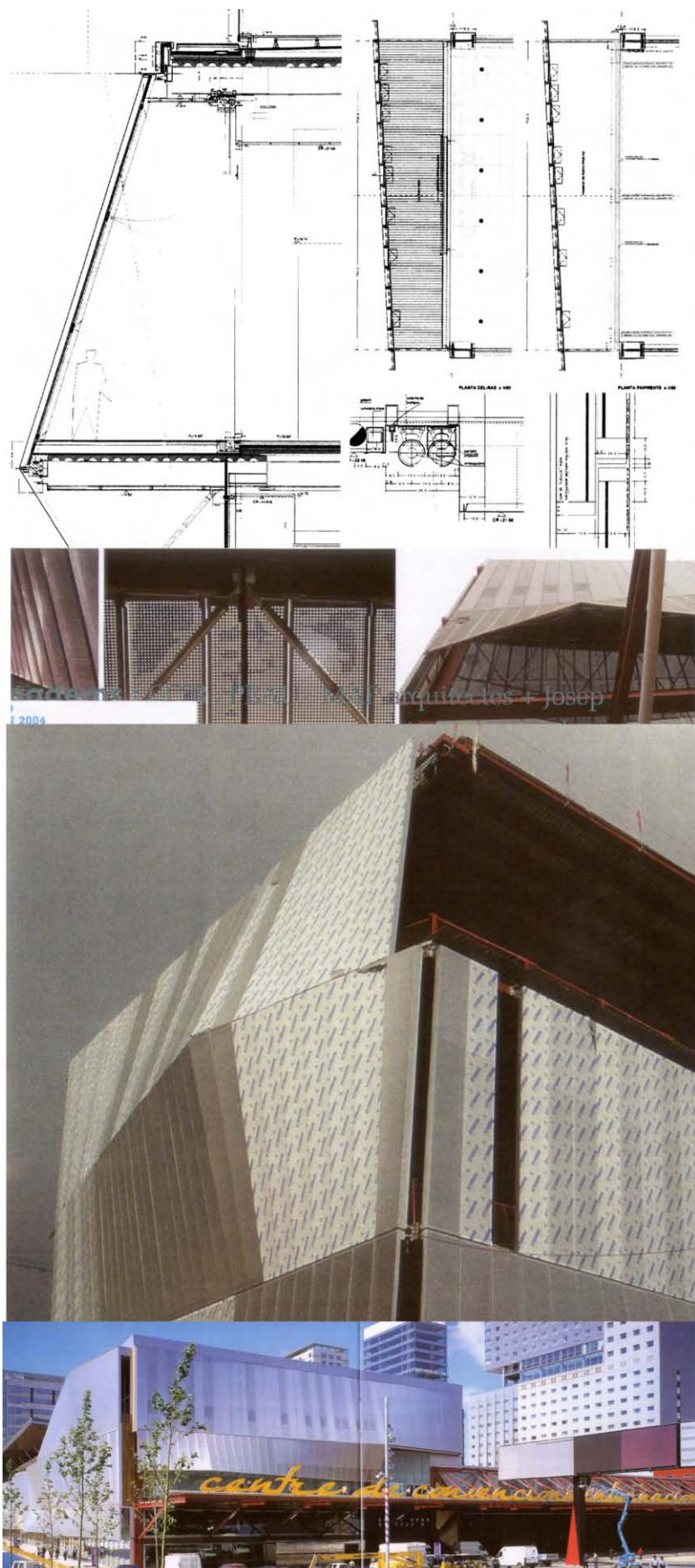


Fig. 55. Centro Internacional de Convenciones de Barcelona. Josep Lluís Mateo.

207. Ver el CCIB en *Quaderns* n°242: Q 2.0. P. 52. Especialmente la sección constructiva.

mar de olivos.²⁰⁷

El discurso del proyecto ha de albergar desde el principio una especie de código de barras en el que estén impresos los bagajes, los impactos sobre el paisaje y las variables que habrían de tenerse en cuenta para su redacción y otros muchos abiertos para evaluar en su proceso de gestación. Pero los impactos se miden con otro rasero en el *proyecto contemporáneo*.

Los métodos son, pues, muy diversos. Muchos caben en las variables innovadas de la disciplina de la arquitectura a condición de que respondan a esas nuevas variables desde la disciplina del paisaje. Pero ahora la arquitectura es un campo mucho más abierto que nunca a las sugerencias aportaciones y propuestas de otras metodologías de la ciencia, la filosofía, la cultura y la música, por citar algunas, y sin embargo, más ha de rendirse a la coherencia de esas variables en cuanto se formulen bajo los principios éticos generales de la humanidad y a las tecnologías puestas a disposición de los arquitectos hoy en día.

La arquitectura, situada en la esfera del discurso, ya no es, como se ha dicho en los panfletos caducados, un instrumento para la educación revolucionaria al servicio de manifiestos objetivos políticos [...] "su poder subversivo no reside en su puesta en práctica en una sociedad capitalista capaz de admitir un grado infinito de recuperación ideológica", sino en la revisión de las formas desconocimiento y de la investigación en los nuevos mecanismos de percepción. O de intercambio con nuevos campos de conocimiento.

208. HAYS, Michael. *Op cit* [Introducción al texto de Jennifer Bloomer, "Abodes of Theory and Flesh: Tables of Bower", *Assemblage* 17 (abril 1992)] [p. 758]

En concreto, el paisaje adquiere también dimensiones orgánicas mediante el análisis feminista de la piel hendida y de la carne tienen otros puntos de interés, como queda reflejado en el libro compilado por Hays "Lo que así se llamaba, por entonces, es una nueva arquitectura "escrita" fuera de la alteridad radical de la diferencia de las mujeres, una "arquitectura menor" que invierte el deseo tradicional de la identidad y el dominio, una arquitectura que enuncia, contra el pensamiento falocéntrico, la corporeización de la mujer como modelo general de significación: l'architecture féminine (*la arquitectura femenina* NT), podemos llamarla la inscripción arquitectónica del "señalado" cuerpo sexual-textual. Para las estructuras de las prácticas arquitectónicas significantes basadas como están en la masculinidad como una condición "no señalada" (que se presume neutral) son tan reductivas y opresivas como estructuras materiales y sociales, y el cuerpo es tanto un texto, una teoría, como es una pieza de carne." La carne de la piedra de Braga señala otra forma de entender la piel como corteza y paisaje de nuevos sujetos del acontecimiento urbano, más allá de la estrechez de la mirada apriorística.²⁰⁸

Valorar las nuevas acciones paisajísticas que el proyecto recoge y plantea en su formulación, descartar aquellas que no responden a los objetivos de su anticipación como obra de arquitectura y redirigir las que sirven a su propuesta como expectativa de abanico de interrogantes y sus corolarios de soluciones formales, tecnológicas y constructivas es una obligación nueva de los proyectistas que ya utilizan sola o casi exclusivamente la herramienta de los computadores, porque la facilidad de la geometría emergente de las máquinas y programas de diseño gráfico precisa de herramientas morales coherentes con ellas. Los arquitectos han de saber dominar las facilidades o utilidades del ordenador haciendo una nueva teoría del paisaje del espacio interior, si se quiere parcial y fragmentaria, pero ordenada del instrumento que manejan para cada caso, poniendo en relación sus capacidades, bagajes y experiencias con los deseos de innovación formal y las posibilidades de apertura de conocimiento puestas a disposición de cada caso, de cada problema y de cada solución.

En el caso de Eduardo Soto de Moura, el coraje y la limpieza estructural convierten la piel hendida del estadio-cantera en un elemento espacial de primer orden, que se sale del perfil del paisaje y lo transforma desde una perspectiva colosal que hunde sus raíces en la tierra y las focaliza hacia el aire. La visión geológica del arquitecto luso, tal vez no sea femenina, pero aporta atributos de piel a un trozo de corteza despojada de sentido. Tal vez una corteza que no es neutra, pero sí que mezcla naturaleza y artificio a través del lenguaje de la arquitectura de una

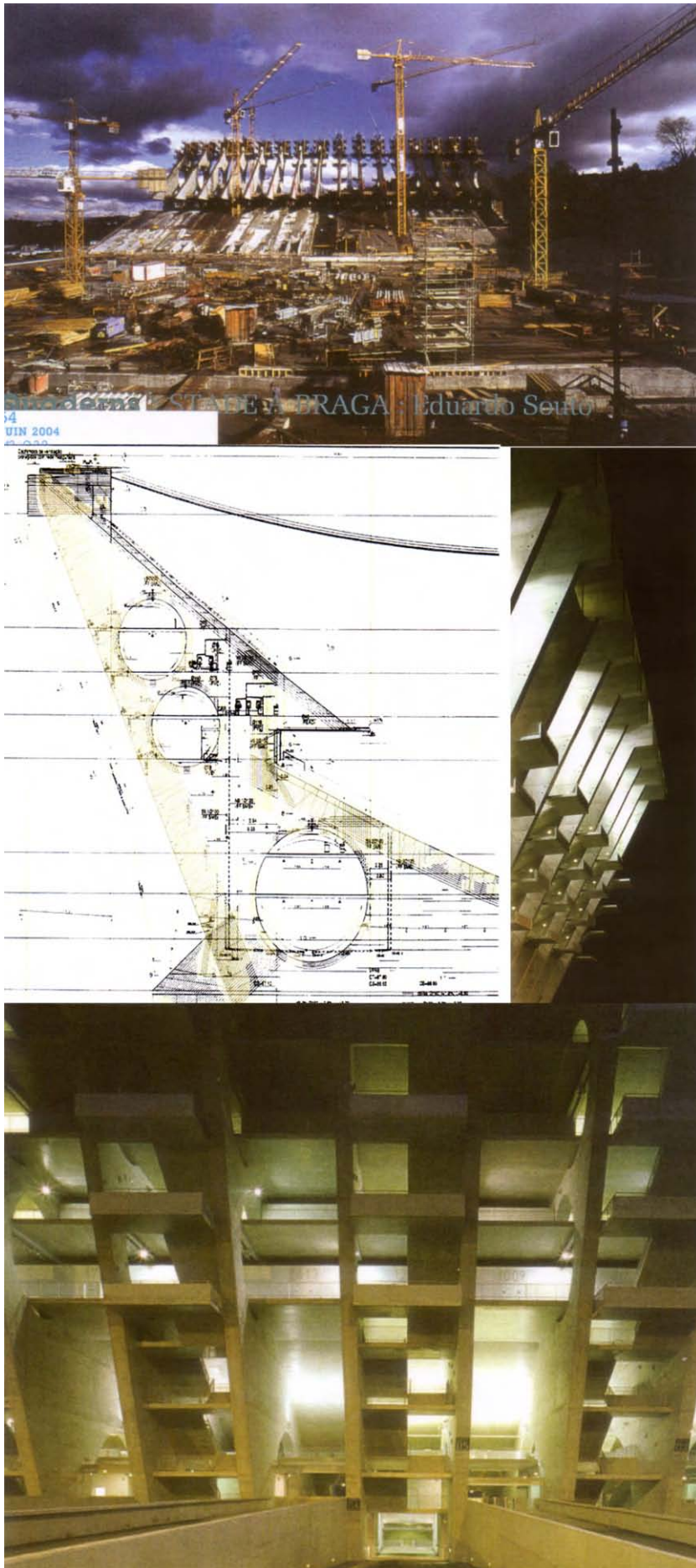


Fig. 56. Estadio de Braga, Portugal.
Eduardo Souto de Moura.

nueva racionalidad de sistemas abiertos.

El *orden ambiental* es pues una variable del *proyecto contemporáneo* que replica la búsqueda del paisaje interior que resulta de ese diálogo de la naturaleza y el artificio.

Es en ese sentido que los apriorismos vigentes desde el Movimiento Moderno han perdido parte de su lógica, pues el entendimiento urbanístico de los principios del siglo XX percibió muchas veces el planeta como un territorio plano continuo e ilimitado sujeto a acciones muy poco diferenciadas. Y es por ello que tenemos que trabajar sobre la nueva realidad, bajo las nuevas condiciones, repensando la arquitectura con un punto de vista radicalmente ambiental distinto y distante de las concepciones revisadas que nos han venido sirviendo más o menos canónicamente hasta hoy. Simplemente porque están desfasadas en lo que es el conjunto del proyecto de arquitectura, sus partes, sus explicaciones, sus contenidos, su gestación, su formulación abstracta y sus raíces tecnológicas y procedimentales. Y asumir sus componentes poéticos de otra manera.

209. STEVENS, Wallace. *Aforismos Completos*. Editorial Lumen. Barcelona. 2002.

“A medida que la razón destruye, el poeta debe crear”... “La poesía es un esfuerzo del hombre insatisfecho por encontrar satisfacción mediante las palabras y, de vez en cuando, del pensador insatisfecho por encontrar satisfacción mediante sus emociones”... “No todos los días el mundo se ordena en un poema”.²⁰⁹

El proyecto como proceso: El diseño asistido por ordenador, punto de inflexión.

210. Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda. *Entrevista a MVRDV*. *El Croquis* n°111. Madrid. 2002.p.6.

En un sentido muy amplio, la innovación en la tecnología de los computadores y los modos y nuevas herramientas de trabajo han alterado por completo la manera de concebir y proyectar las obras de arquitectura, hasta el punto de subvertir todo el proceso creativo y constructivo. Lo que hace unos años eran facilidades para la reproducción y el dibujo de los elementos gráficos más fatigosos de realizar artesanalmente, en los años noventa se ha convertido en un avance de la informatización gráfica de consecuencias incalculables para la ideación de las formas arquitectónicas del futuro. “Ni las obras en sí mismas, ni las argumentaciones que las generan, parecen concitar el interés de décadas pasadas. Solo los modos, las herramientas y los protocolos de trabajo suscitan en el ámbito público suficiente masa crítica de discusión”.²¹⁰ La razón es que aportan nuevos sistemas de percepción y delimitación de la realidad.

211. FERNÁNDEZ GALLANO, Luis. “Discurso contra el arte”, ante la Real Academia de Doctores. (Madrid 1997)p.19

Esa necesidad de nuevos horizontes se expone en la filosofía del conocimiento que surge precisamente de la revolución científica y tecnológica de nuestro tiempo. Los descubrimientos, las rutas y los puntos de partida están hoy en la *red*. La sociedad se está estructurando de otra forma. El análisis de la red lo es de todo, incluidos el arte y la arquitectura, su lenguaje y sus métodos. “La informática, en efecto, ha devastado la vieja *firmitas* vitrubiana, y lo ha hecho extendiendo la libertad formal de la arquitectura, la teoría ha suplantado a la *utilitas*, y al hacerlo ha embotellado el debate en el ámbito estético; y la cosmética se ha convertido en el nombre contemporáneo de la *venustas*, traduciendo las ambiciones clásicas de “belleza como verdad” en “belleza como apariencia o como ficción”. Y esta palabra *ficción* es la que probablemente mejor expresa la condición presente de la arquitectura y de la cultura”²¹¹.

Tanto MVRDV como Steven Holl ponen el foco sobre los modos, las herramientas y los protocolos de trabajo. De hecho, la combinación mente-mano-ojo sobre la que Holl pone el énfasis es una forma más acerca de la intuición. Por eso será interesante volver sobre nociones electrónicas y conjunciones de elementos hasta ahora menos visibles pero hoy de uso común sobre las que diversos autores dan su versión, pero en la que los arquitectos coinciden: El proceso de mediación del proyecto pasa ahora por una nueva herramienta computacional que, lejos de disminuir potencia las capacidades de decisión del proyectista sobre la formulación de la idea que impregna todo el proyecto.

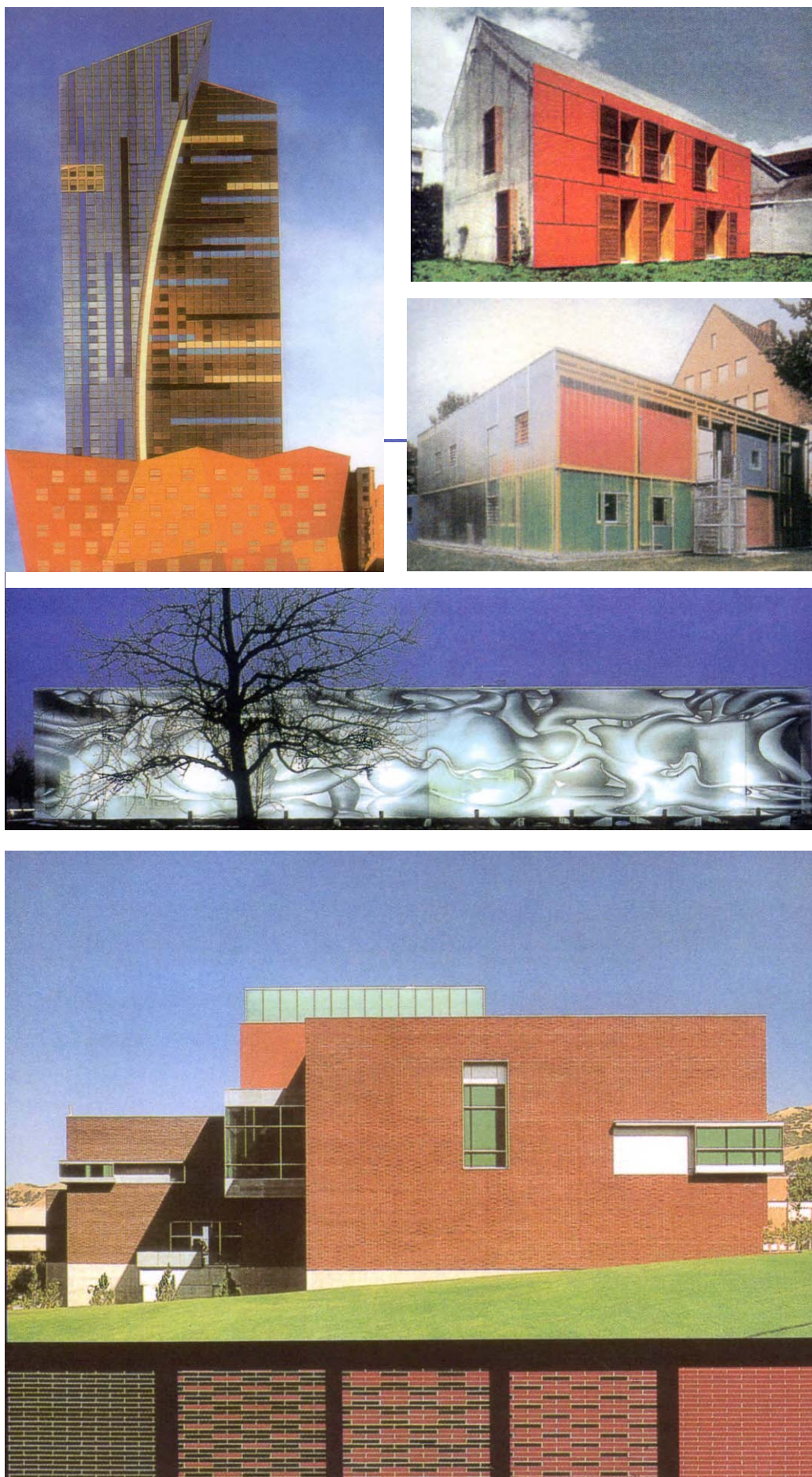


Fig. 57. Colores. Varios autores.

En cambio, para Steven Holl, el proyecto, como proceso, tiene e impone características distintas en la concepción inicial. Es probable que este momento solo sea un paso efímero, dada la vertiginosa adaptación de las combinaciones que surgen en torno a las nuevas herramientas digitales: “En mi estudio usamos las técnicas infográficas en casi todas las fases del proceso de diseño, salvo en la concepción inicial. Para mí, el croquis conceptual original debe empezar con un proceso análogo que relacione íntimamente la mente, la mano y el ojo. Creo que ésta es la única manera de estar completamente ligado a las sutilezas y cualidades del papel que la intuición desempeña en la concepción. En el dibujo inicial encuentro una conexión directa con el significado espiritual y con la fusión de la idea y la concepción espacial. Después de esto, el trabajo puede recibir una sobrecarga digital. El proceso puede ponerse en marcha utilizando los instrumentos informáticos más rápidos que se puedan encontrar.” [p. 25]

Entretenimientos, video-juegos y experiencias multidimensionales, a través de la simulación informática, nos introducen en una cultura de la mutación ininterrumpida. Igual que las palabras pueden convertirse en un juego de ingenio, los ordenadores pueden favorecer mucha más permisividad. Y el viaje del logos al ordenador se traduce en una pérdida de límites mayor que el de la realidad a la ficción. Pues en el ordenador logos y bytes están siempre tendiendo a la confusión de lo real con lo virtual. El viaje del conocimiento empieza a ser el primer elemento de ficción, pues al acortarse o desaparecer los tiempos de desplazamiento, el sujeto vive la ensoñación de poseer todo sin moverse y la alucinación del viaje sin distancia. La pérdida o la multiplicidad de percepciones sensoriales, que este tipo de *inteligibilidad* parece acreditar, se extrapola a la conciencia de *abarcabilidad* del yo y de los límites del mundo tangible.

Tal como se ha venido sosteniendo, con la red se concibe una nueva perspectiva para entender el mundo tangible y el problema del *tamaño y de la escala* y de otras variables y categorías clásicas del proyecto, unidas a las nuevas condiciones de las *facilidades* que la tecnología de los ordenadores suministra y acrecienta a toda velocidad; es una consecuencia de los intentos desaforados por romper las leyes clásicas en el cine, la escultura o la pintura, etc., que ahora cuentan con el poderoso instrumento de los ordenadores y la facilidad de transmisión inmediata de sus contenidos. Los edificios son, en parte, hitos de las redes. Nodos con relaciones complejas con los puntos más distantes. Los espacios públicos ya no son las referencias, sino el soporte de las formas reconocibles desde las que se expande la red, pero por encima de todo aparece como sustantivo el debate del uso de las nuevas herramientas y la distinción sobre lo que es o no experimental y, por añadidura, lo que es real o imaginario, sus límites y sus desafíos.

212. CALVINO, Italo. *Seis claves para el próximo milenio*. Siruela. Madrid.

Conceptos como el color (Fig 57), el vacío, la línea o el plano son desafíos del proyecto desde el mismo proceso de concepción de órdenes nuevos hechos realidad ya, que tienen ahora una versatilidad casi infinita en la red. Si el papel “lo aguantaba todo”, el ordenador supera en aguante todo lo imaginable. La cuestión es si el uso que se hace de él, en arquitectura o ingeniería, puede o no ser tan libre, como para cambiar la noción de lenguaje, para no abusar de esas nociones o para acotar las nociones de lo lingüístico, lo estrictamente necesario para no perdernos en un laberinto de imágenes. El problema no consiste en inventar nuevas significaciones a las palabras intersticio, *sólido*, *membrana* o *envolvente*, sino en replantear todo el universo de la cultura visual. “Vivimos bajo una lluvia ininterrumpida de imágenes” dice Calvino, y añade, “la constatación con Dante de que la fantasía es un lugar en el que llueve”..., “gran parte de esta nube de imágenes se disuelve inmediatamente, como los sueños que no dejan huellas en la memoria; lo que no se disuelve es una sensación de extrañeza, de malestar”²¹².

El color ya no es solo un atributo o un reflejo inerte de la luz. Es, como la luz un material intrínsecamente tectónico, un *sistema de atributos*, que confiere virtudes espaciales y las intercambia en un medio amplio que se extiende más allá de sus límites por los arrabales de la cultura audiovisual. En las imágenes que siguen el color es ámbito, presencia, vibración, estímulo, indicio, construcción plástica, y fuga de gravedades. (Fig. 57). El color es un nuevo

atributo del proyecto contemporáneo.

El color ha invadido todos los ámbitos de la representación. La arquitectura que no caracteriza esa necesidad interna de la forma representada en color, también produce malestar y no lo elimina completamente, aunque utilice una interpretación que reduzca el alcance del color a una pátina epidérmica en el límite. El discurso sociológico justifica el resultado proyectual concreto si se enseña en las formas de representación actuales. Porque ese malestar se acentúa con la confusión y lo que se pierde son las formas de la vida, la escisión entre *real y virtual*, la dicotomía entre *identidad y diferencia*, *tamaño y escala*, se hace mucho más profunda de lo que parece cuando se plantea en una obra de arquitectura sujeta a un código antiguo del que esos atributos están ausente. La rapidez y flexibilidad de los procesos virtuales atenúa el peso del proyecto y su huella en la memoria. La red, por el contrario, permite una libertad de acción que puede condicionar completamente esos binomios en torno a la expresividad de nuevas variables.

El nuevo escenario tecnológico no sólo alimenta la posibilidad de recrear arquitectura destruida o por hacer, o la de visitarla interior o exteriormente, sino la de proyectar a partir de estructuras formales de una complejidad geométrica hasta ahora desconocida, utilizando recursos gráficos de una riqueza inusitada. Hay en arquitectura un antes y un después del diseño asistido por ordenador. De la mano de Miguel Angel hemos aprendido el proceso que va desde las manos de Miguel Angel en la Capilla Sixtina a las de Nokia en cualquier teléfono móvil, pasando por las de E.T. el extraterrestre y fluctuando por todos los mecanismos que impulsan las manos en la sociedad digital. Más que un instrumento de fuerza, las manos son el enlace actual con las formas de conocimiento y la liberación de circunstancias de incapacidad de otros órganos. Sonido, vista, gusto y olfato son articulaciones de sistemas sensoriales que pueden hoy casi controlarse desde la mano. Son pues las manos quienes más que nunca establecen el poder iconográfico de la arquitectura. Las manos como prolongación del cuerpo y el cuerpo como prolongación de la mente en un todo continuo son el reflejo de la tecnología digital integral.

Frank Gehry, vuelve a ser, con sus bocetos, el exponente de este proceso, la enseñanza de la intuición en la que se desarrolla su obra, por encima de las interpretaciones acomodadas a un código previo. A pesar de la incondicional admiración que se reflejan en los escritos que desmenuzan su obra, y de la imperdonable falta de crítica acerca de los motivos intuitivos o meramente fortuitos y banales gestos de proyecto, es interesante leer estas opiniones, a propósito de Gehry, porque recuerdan la irracionalidad general con la que se construye el discurso del proyecto y enseñan a no creer todo lo que se dice acerca de los hitos innovadores. Y esto es así desde la hagiografía elemental con la que Lindsey atribuye el gesto, los flujos y todo lo que convenga al proceso de formalización escultórica del arquitecto de origen canadiense.

...“Los “esquemas y croquis” para el Museo Guggenheim de Bilbao, de Gehry, fueron hechos en el sitio. El ahora recuerda con alguna sorpresa la “precisión” de los tempranos dibujos para describir la forma del edificio que se completaría seis años más tarde. Ellos se relacionan también con los gestos como estrategia formal.” “Greg Lynn escribe: Los Gestos son siempre intensivos. Lo curvilíneo significa la principal deformación de una línea mientras se organizan continuamente muchos elementos dispersos... Los Gestos,... son redes altamente conectivas y flexibles por principio.” (Lynn 2001)²¹³

213. LINDSEY, Bruce, *Digital Gehry: material resistance/digital construction*. Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser, 2001. [p. 53].

La concatenación no lineal de procedimientos abiertos que prepara al arquitecto para encadenar sucesos no lineales de la realidad, opera desde el principio, hasta en la formación del propio plan de proyecto. En ese sentido, los nuevos sistemas de enfocar el proyecto son una anticipación del cambio que se avecina al combinar una serie de estrategias de conocimiento, entre las que tienen gran importancia los programas de preparación del programa, el análisis de la información, los módulos de información-decisión y los medios de representación; todos ellos digitales o no. Esta aplicación integrada de sistemas es mucho más natural y global

en los arquitectos jóvenes, formados en las últimas herramientas y prácticas tecnológicas de la arquitectura, que albergan una densidad mayor de usos comprensivo de los nuevos sistemas que los maestros consagrados que se han sumado en el último período a la revolución digital

Para la mayoría de los arquitectos de las últimas hornadas no ya caben etapas separadas, segregadas o inconexas, sino fases incompletas de partes convertidas en arquitectura. Es como trabajar con elementos independientes en conjuntos yuxtapuestos e incompletos desde la misma primera fase de concepción hasta las fases últimas de un trabajo que se continúa en la vida útil del edificio con los cambios y el mantenimiento.

El proceso digital de proyectar es un nuevo proceso de percepción del color y la materia de alcance incalculable. No solo desde después de la concepción como dice Holl, sino antes de ella, pues al perderse la noción de límites entre inicio y el desarrollo del proyecto, se pierde el límite entre este y la ejecución de la obra, la obra misma y su vida útil. Según Toyo Ito esto no quiere decir que la arquitectura resultante sea una amalgama desordenada de elementos, como la que aparece en los proyectos desconstruidos, llenos de aristas, diagonales y elementos complicadísimo puestos en común, sino con una manera de abrir la arquitectura que impida su hermetismo frente al medio, mucho más fluido cuanto más humano. O mucho más humano cuanto más fluido con el entorno, que es quién retroalimenta el espacio tiempo de la arquitectura.

214. Toyo Ito, *Arquitecte*, p. 23. Exposición, Casa Asia. Ministerio de A.A.E.E. Generalitat de Catalunya. Ajuntament de Barcelona. Gobierno de las Islas Baleares. Diciembre 2002

Esa arquitectura *acabada y ensimismada* por la explicación digital es incompleta como obra y se sale de su marco. Hay elementos impredecibles en cada fase de proyecto que pueden ser autónomos y convivir con fases de ideación o de construcción, hasta hacerse su sitio en el conjunto, lo que da una gran medida de posibilidades de *hibridación, elasticidad y comunicabilidad* entre partes siempre activas, en movimiento. Toyo Ito lo manifiesta sin ambages: “El proceso de creación *utilizando la arquitectura virtual* es totalmente diferente de la práctica de la modernidad. Porque es un método *productivo* que hace posible recoger los cambios que se hacen necesarios con el transcurso de los días. En nuestro acto de *vivir*, aunque nos movamos por un objetivo momentáneo, no podemos prever la imagen final. Sobre todo en la sociedad actual, diversa y compleja, es un juego interminable. Por otra parte, en el acto de *construir* hacen falta la decisión firme y la renuncia. Por consiguiente, se puede decir que *construir viviendo* es un juego en que se repiten la decisión y el abandono.”²¹⁴

Por tanto, no solo el concepto mismo de proyecto y proyectar, sino las acciones críticas en ellos contempladas se superponen a los sistemas que facilitan las disponibilidades de las nuevas herramientas tecnológicas, para hacer que la forma sea el resultado de un azaroso proceso de apertura de posibilidades frente al código hermético del lenguaje moderno y sus epígonos. Se recalca la frase de Toyo Ito porque es de una rotunda declaración de diferencia respecto al modelo tradicional: “el proceso de creación *utilizando la arquitectura virtual* es totalmente diferente de la práctica de la modernidad. Porque es un método *productivo* que hace posible recoger los cambios que *se hacen necesarios con el transcurso de los días*”

Esos cambios cotidianos que dan al proyecto una conexión inmediata con los programas, sus variaciones y sus interacciones, que junto con la eclosión de los nuevos sistemas de proyectar ha convulsionado el mundo de la arquitectura. Es un mundo absorto por la forma, tal vez, pero es una forma distinta en la historia de la arquitectura. Es la preocupación por una nueva construcción formal entusiasmada por la experimentación en la ingravidez de los volúmenes, la ligereza de las texturas y la interpenetrabilidad de los cerramientos con el medio circundante. Estructuras y pieles luchan por levantarse del suelo, hacerse suelos, - o esconderse bajo el suelo -, como si la falta de planos de referencia fuera la constante del edificio contemporáneo en su entorno, como si la arquitectura aspirara a flotar en la atmósfera urbana como naves espaciales cuya fluidez les fuera otorgada por un requisito de plasticidad que antes nunca poseyeron.

Según Miquel Lacasta en un artículo publicado en la red en 2000, titulado “Internet y

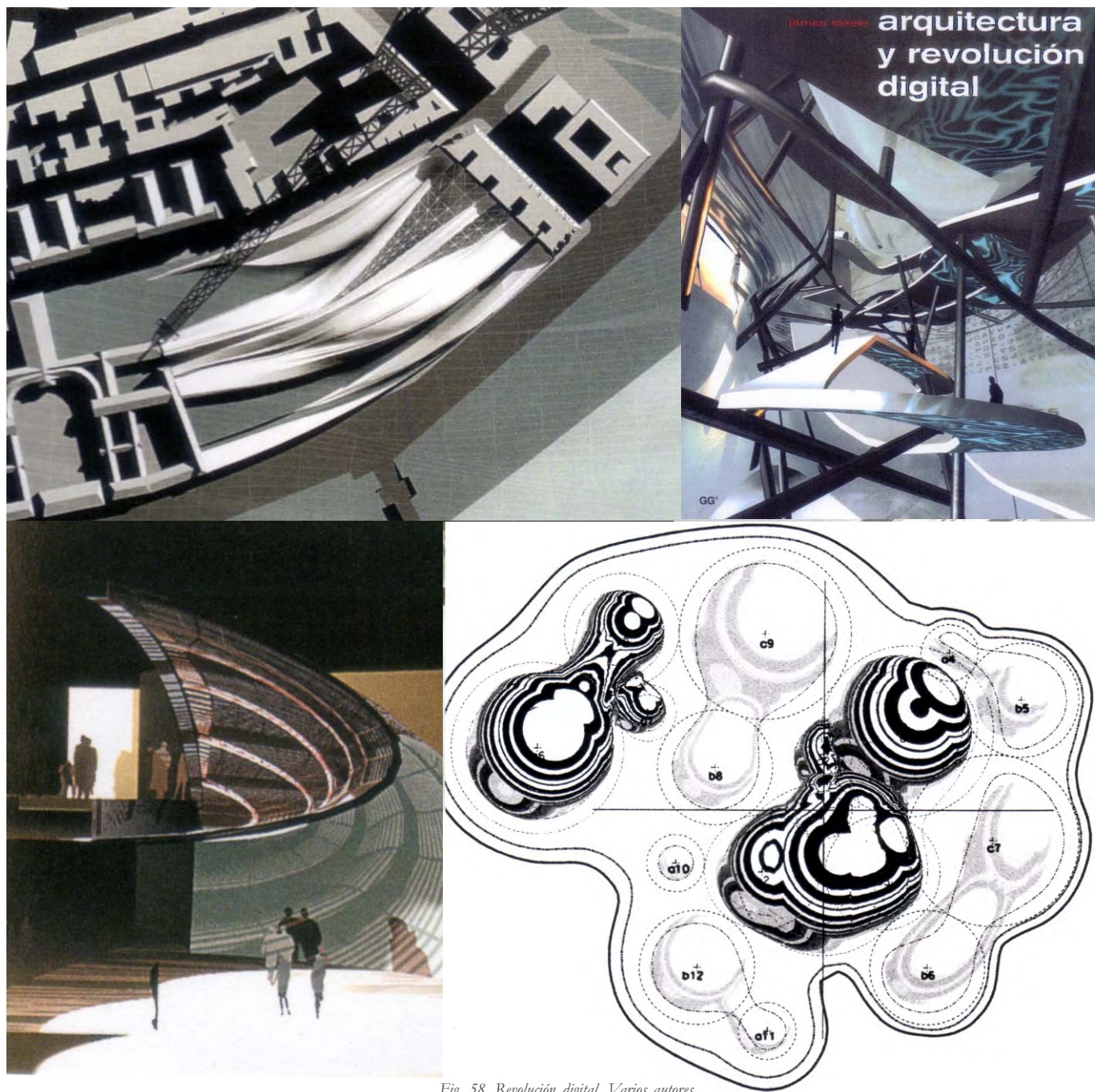
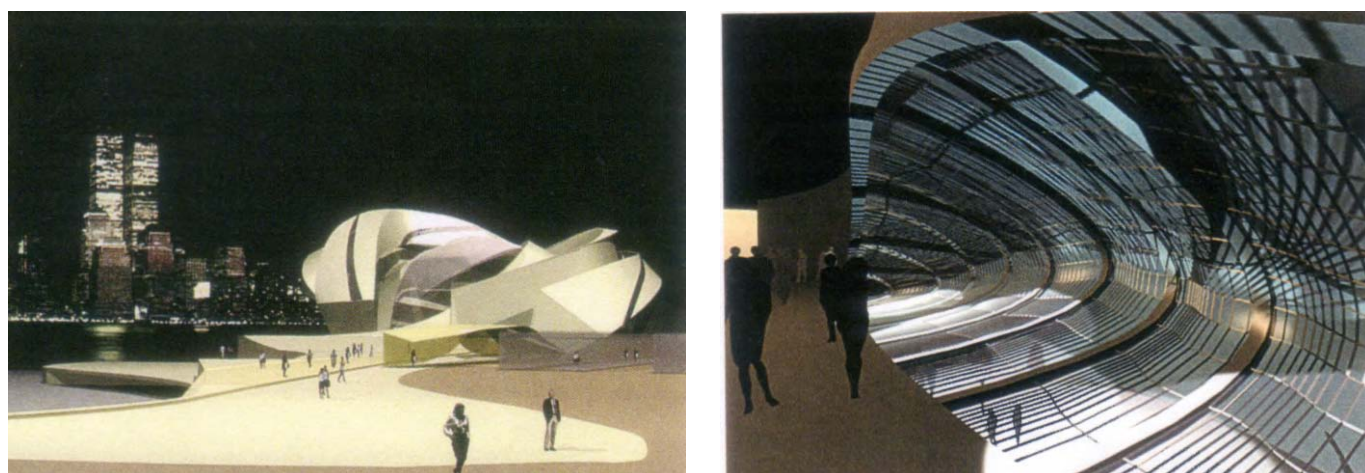


Fig. 58. Revolución digital. Varios autores.
Portada del libro de James Steele



Arquitectura, realidad y ficción”, el libro clave de la aproximación entre la ciudad y la red, el cambio de sus relaciones y la aproximación de la arquitectura al mundo digital fue “City of Bit” de William Mitchell.

215. LACASTA, Miquel. Ver artículo publicado en la red el 10/10/2000 titulado “Internet y Arquitectura, realidad y ficción”(*), y MITCHELL, William “City of Bit” y “E-topia”

Las formas y relaciones de la ciudad y, como consecuencia, la forma de la arquitectura que la sustenta se verán alteradas por las Tecnologías de la Información y el Conocimiento (TIC). “Posteriormente William Mitchell publica “E-topia” donde las reflexiones referidas a la ciudad se extrapolan a todo un territorio virtual (el topos electrónico) y la esencia de la vida urbana se transforma según nuevos principios”.²¹⁵

Lacasta dice que “para Mitchell las interfaces son una evolución de las fachadas, y una fachada puede entenderse como una interficie. La permanencia de la arquitectura se sustenta en la idea de reconfiguración”. La interficie es una versión de la textura de las envolventes y por tanto una transformación de la elaboración de la corteza y la idea de *reconfiguración* se sostiene sobre la esencial corteza siempre sujeta a transformación. De esta manera, el concepto de reconfiguración siguiendo los esquemas de las interconexiones y cambios entre elementos de construcción es un proceso plenamente vigente en la era digital y muy interesante en sus efectos sobre la obra de la textura realmente construida. Los dos textos mencionados anticipan ideas de cambios fundamentales en el espacio privado, las tipologías de los edificios y las relaciones entre lo urbano y la periferia. De forma que nos encontramos, ante la revisión de ejemplos anteriormente examinados, en la perpleja encrucijada entre las nuevas geometrías de la arquitectura digital, por un lado y la revisión de las formas espaciales, de comportamiento y usos el espacio de la nueva ciudad por otro. Ante una nueva reconfiguración de las formas de ordenación del espacio de las interfaces que son los planos de contacto e intercambio de flujos de todo tipo.

A lo largo de la revisión de materiales críticos, algunos se critican *por su falta de criterio*, aunque vengan a cuento de la exploración del panorama fragmentario general. En estos ejemplos de textos sobre arquitectura *digital* se puede ver el grado de confusión reinante que, en las frases que hemos elegido suele parecer hasta cómica. (Fig. 58). Hay creyentes capaces de extrapolar virtudes electrónicas y ponerlas en los altares de una nueva laicidad telemática que tiene todas las características de una nueva religión. “La Unidad 11 desarrolla las reglas para generar forma, más que las formas en sí mismas, describiendo procesos, no componentes. Podríamos hablar más de un “saco de semillas” que de una “saco de ladrillos”. En este proceso, el arquitecto deja de ser diseñador para transformarse en el “catalizador”, y la arquitectura pasa a ser “una forma de vida artificial, sujeta, como el mundo natural, a los principios de acción morfogénica, codificación genética, copia y selección”.

Suena al evangelio de una nueva secta, pero en la práctica es el de un libro de instrucciones de manejo de herramientas repleto de retóricas. Dentro de ese discurso de la *filodigitalidad* acrítica este párrafo es verdaderamente insólito: “Los enrevesados filamentos de la arquitectura de Eisenman, que parecen extraídos de los edificios existentes en las inmediaciones del suyo, proclaman la inversión del orden imperial del mundo que la metodología científica fabricó para su subsistencia. Su propuesta para el Musée du Quai Branley -que albergará la colección tribal del Musée d’Ethnographie du Trocadéro- supone el equivalente arquitectónico de Les demoiselles d’Avignon -cuyas figuras se inspiran en las máscaras tribales que Picasso observó en el Musée de l’Ethnographie-.” p. 154.

El mensaje de un mecanismo ordenado, universal, repiqueteando en los teclados de los ordenadores, es como el dedo acusador de la inquisición desde algunos ámbitos críticos desfasados o desde los ultradefensores del procedimiento digital. “Tampoco puede denominarse técnicamente como contextualismo, pues supone una sublimación del ingenio digital, que reemplaza la traducción literal de lo adyacente.”

“Nosotros hemos visto que los sistemas electrónicos pueden representar la antítesis de la autoridad centralizada y de la rígidamente estructurada administración, aunque los

ordenadores puedan ser empleadas con tales propósitos. En una era de individualismo y diversidad, la demanda de distribución funcional y especializada debería crecer. El papel de la electrónica debería ser entonces el de permitir la distribución de servicios y funciones en el tiempo y el espacio, y promover diversificación, manteniendo interconexiones a través de este complejo expansivo.”²¹⁶

216. FRAZER, John. *An Evolutionary Architecture*, Architectural Association, Londres, 1995, p. 99; citado de STEELE, James. *Arquitectura y revolución digital*, Ediciones G. Gili, S.A de CV, Naucaipan-Edo. de México, 2001, p. 38.

Unos cuantos ejemplos gráficos ilustran en la página siguiente las posibilidades de esa creencia tan farragosa en la electrónica como esa representación hiperdigitalizada. (Fig. 58)

El proyecto como matemática.

El proyecto parte de la transgresión de reglas y de la ruptura de los acuerdos estables con la geometría, pero es cada vez más deudor y más comprometido con las matemáticas. El objeto arquitectónico destaca por una geometría diferente, desrigidizada, flexible, cambiada de jerarquía. La abstracción de la escala es la que contribuye a dotar de dimensión al espacio construido, como si fuera una clave oculta de las medidas que no se quieren enseñar, sino percibir en otras dimensiones *geométricas* o transgredidas por una geometría de nuevas condiciones. Una geometría que acaba siendo patrón de la textura del edificio en sus elementos más identificables.

Esa nueva actitud tiene límites y capacidades contrastables. Sin embargo, como plantea Toyo Ito, ¿no sería posible establecer un paralelismo y hacer arquitectura en la pantalla? Ello nos obligaría a pensar un modelo ficticio y erigir un modelo virtual. A ayudarnos de un navegador en un territorio en el que los márgenes del espacio real se pierden y nos adentramos por un espacio fluido, mucho más cercano al de la capacidad de conectividad del topos electrónico.

Descubrir las geometrías de lo confuso, practicar las disciplinas de la nueva materia, renovar nuestro conocimiento sobre lo que significan hoy volumen, peso, densidad, porosidad, etc es algo que estamos haciendo no solo desde la investigación de los materiales, sino desde la interpretación filosófica, literaria o semiológica y, sobre todo, matemática. Siguiendo la metáfora biológica lo que estamos haciendo es una fusión de creación genética de nuevos códigos, que integran cadenas de conocimiento respecto de todas las herramientas, a la vez que producimos órganos nuevos de los sentidos para captar unas realidades que ya no se perciben al viejo modo. Es un camino que asusta y seduce, porque representa nuevas vías para entender el mundo, algunas de las cuales han tenido una influencia sobredimensionada en un campo en que los descubrimientos son incesantes.

La noción de capa, que proviene del mismo recurso computacional también tiene que ver con esa superposición de la retícula con la línea y con la dotación de espesor a los planos multidimensionales que se relaciona con lo que se definió anteriormente - desde la arquitectura - como “nueva consistencia”. Los estratos y los agregados autoconsistentes son un anticipo filosófico, aunque aquí lo que plantean es “densidades homogéneas”, lo que es contradictorio en la arquitectura actual, pues la resistencia de los distintos elementos ya no depende de la masa o de la densidad homogéneas, sino de las inercias resistentes y de las distintas capacidades portantes. La geometría, a partir de Deleuze y Guattari se transforma - según ellos - en teoría de la génesis de conjuntos de “estratos” y “agregados autoconsistentes” (o, respectivamente “árboles” y “rizomas”, que tienen que ver con la noción de “capas” o sedimentos continuos de densidades homogéneas que crean la forma a través de un proceso “para-biológico”. El proceso en arquitectura es verdaderamente diferente.²¹⁷

217. LINDSEY, Bruce, *Digital Gebry: material resistance/digital construction*, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser, 2001.

De esta forma, la arquitectura se configura como un espacio de transformación tecnológica que pierde una categoría de historia fija y testigo de la historia, que se ha mantenido con pocas variaciones hasta la revolución que sigue a la época post-industrial. “Hacer equívoco el objeto arquitectónico y extraerlo de la realidad es cuestionar nuestra propia percepción. Nada nos parece más pertinente que una arquitectura que transgrede estas ambigüedades. Las

218. Ver Revista Oeste. "Mutaciones amorfas". R & S i e (Fr. Roche & S. Lavaux). Revista del Colegio de Arquitectos de Extremadura. II Época 2002. n° 15. P.114.

estructuras binarias del pensamiento dominante patrimonio modernidad, servilismo dominación... han implosionado, afortunadamente.”²¹⁸

En ese sentido, el objeto arquitectónico equívoco es sujeto activo de crítica y objeto pasivo de teoría desde el mismo instante de su origen. Las condiciones de cambio en la concepción, construcción y en el uso de nuevas técnicas y materiales la contribución mayor a la práctica de la arquitectura, según Zaera están en la coordinación “mano-ojo”, de cuya técnica él se siente poseedor, como mecanismo para transferir un boceto, a una maqueta y a un edificio. Es una destreza, pero también un adelanto del cuerpo de conocimiento del arquitecto, del *todo respecto al proyecto y de golpe en una misma imagen* de transferencia o comunicación inmediata. Zaera plantea la cuestión desde un conocimiento profundo de los cambios hacia la nueva destreza ...”Si tuviera que decir cual es mi más grande contribución a la práctica de la arquitectura, Yo diría que es la realización con éxito de la coordinación mano-con-ojo. Esto significa que he llegado a ser muy bueno implementando la construcción de una imagen o una forma que estoy buscando. Creo que es mi mejor destreza como arquitecto. Soy capaz de transferir un esbozo en un modelo o una maqueta a un edificio.” [P. 54]

219. LINDSEY, Bruce, *Digital Gebry: material resistance/digital construction*, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser, 2001.

Pero también es un reto que se transforma en un nuevo espacio de libertad para el arquitecto: “Trato de evitar prejuicios, dejar que mi imaginación sea más libre...” (Zaera 1995). “Hace esto en muchas maneras incluyendo: trabajando sinceramente y siendo desafiado por el cliente, a través de la colaboración con otros artistas y arquitectos, y a través de una división en etapas del proceso de diseño lo que requiere una constante interpretación y traducción La interpretación de los bocetos a través de los modelos por los arquitectos del proyecto es un ejemplo de esto. Esta estrategia es similar a la idea de complementariedad descrita por el físico Neils Böhr donde sugiere que la riqueza de la experiencia compartida solo puede ser objeto de aproximación a través de múltiples traslados, y conjuntamente de formas exclusivas de representación.” (Zaera 1995) [p. 55]²¹⁹

Esa liberación de los prejuicios es característica de este período y está ligada, - en Zaera y otros tantos arquitectos -, a una habilidad no solo manual o visual, sino intelectual, concebida por la experiencia física de conectar forma y representaciones como estrategias de una base *científica* de conocimiento y vital, ambas en acción. La interpretación es simultánea a la representación y eso obliga a una rapidez y mutua influencia que indiferencia las etapas de proyecto y las promueve simultáneamente, a la vez como sorpresa y como indagación. Por lo tanto, estamos ante un escenario de cambio radical de los modos de proyectar. La idea de relacionar elementos como hace al referirse al físico Neils Böhr se basa en considerar todo como complementario y ponerlo en contacto con la riqueza de la experiencia compartida.

Por eso necesita una nueva geometría de modelación a través de un software que primero enfatiza los puntos y luego crea planos consistentes que unifican y cierran el objeto bien formado. Es un proceso clásico de modelado hecho ahora con herramientas informáticas y una libertad expresiva mucho mayor. Pero sobre todo es un proceso *riemanniano* de espacio liso heterogéneo que se forma mediante la creación de puntos característicos y distintos, que varían en función de la curvatura general del espacio, que sería la envolvente de esos puntos discontinuos formada por un continuo alabeo que genera una epidermis matemática de puntos de fuerza. De energías potenciales contenidas o desparrramadas.

Ese proceso de transformación del mecanismo de proyectar coincide con las nuevas formulaciones de la arquitectura contemporánea, en cuanto permite todas esas operaciones que citaba J. A. Cortés en un abanico casi ilimitado. Recordarlos merece la pena, porque explica la interconexión entre los valores de esa nueva geometría desrigidizada y su transgresión en un sentido u otro: “Con elementos puntuales, las de agrupar, arracimar, ensartar, anudar; con elementos lineales, las de trenzar, entrelazar, tejer, ovillar; con elementos superficiales, las de punzonar, cortar, ondular, doblar, plegar; con elementos corpóreos, las de acopiar, amontonar, apilar. Además, estas operaciones implican también sus opuestas y complementarias, como desagrupar, desensartar, desanudar; destrenzar, deshilar, destejer, desovillar; exfoliar,

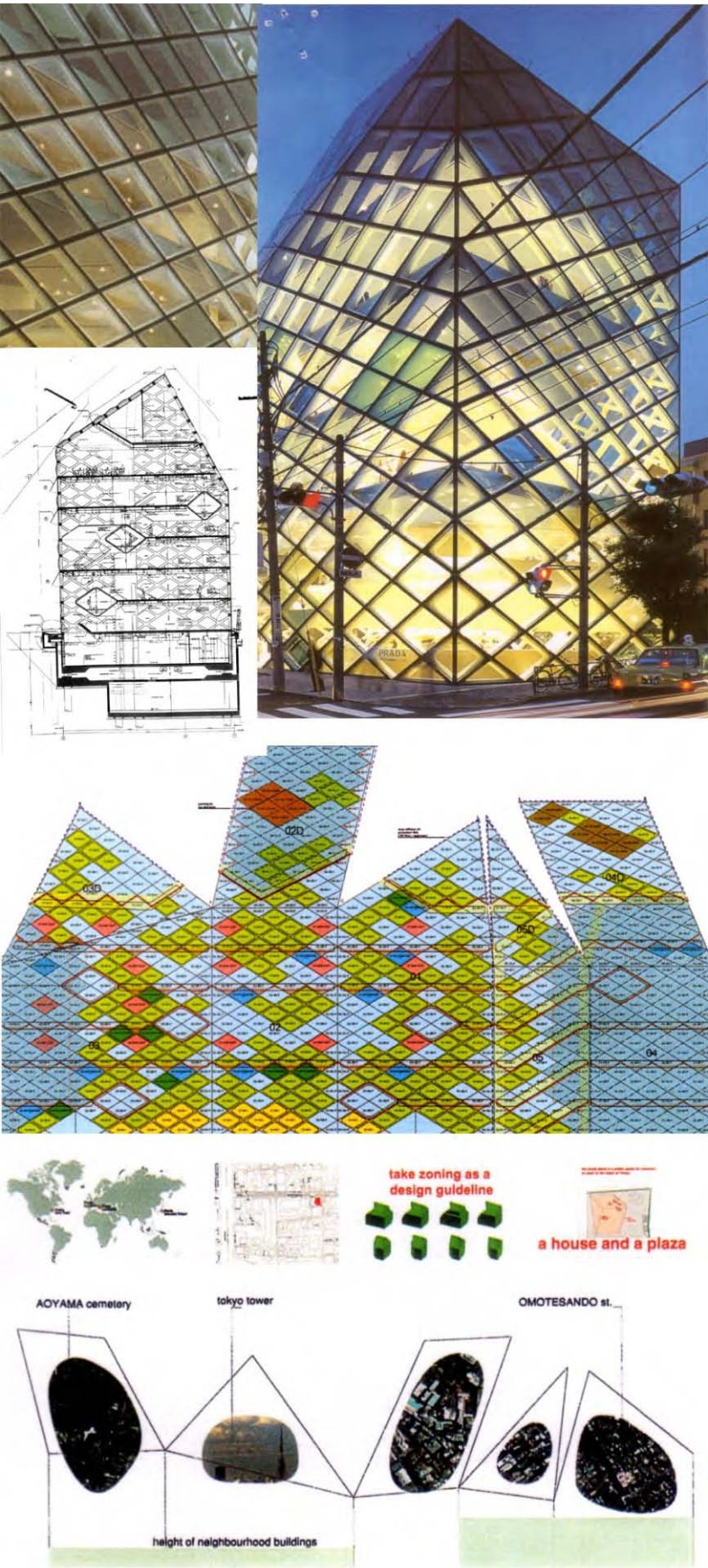


Fig. 59. Prada en Tokio. Herzog y De Meuron

desdoblar, desplegar; esponjar, ahuecar, desamontonar, desafilear. Frente a la pasividad de la arquitectura antigua y a la inmaterialidad de la arquitectura moderna se propone ahora un nuevo enfoque que considera la materia no como algo denso e impenetrablemente masivo ni como su reducción a la geometría rígida aunque sin espesor de rectas y planos, sino como algo manipulable exteriormente y penetrable interiormente, de poca densidad pero de gran inercia estructural y formal, que adquiere una nueva consistencia mediante operaciones del tipo de las mencionadas.”

No conviene olvidar que esas operaciones de proyecto no son habilidades computacionales, sino, sobre todo, decisiones conscientes de un racionalismo contemporáneo, con componentes de azar, amparadas en la experimentación en las formas de combinar realidad constructiva y fantasía proyectual. Lo que implica dosis muy altas de indagación y ruptura de los propios prejuicios del arquitecto, en un proceso de ida y vuelta constante entre lo aprendido y lo transgredido por la experimentación.

220. LINDSEY, Bruce, *Digital Gehry: material resistance/digital construction*, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser, 2001. [p. 68].

“Una vez que los puntos, que generalmente describen curvas, son establecidos en el modelo digital, se crea una superficie que intenta coincidir con los puntos. Este laborioso proceso debe resolver o solucionar los puntos en una forma que “cierre”, o en el lenguaje de otro modelo de *software* llegue a convertirse en un “objeto bien formado”. Es un proceso familiar a los agrimensores quienes, cuando describen una propiedad que miden con distancias y ángulos, deben cerrar el perímetro con un nivel específico de exactitud. El cerrado también envuelve sutiles ajustes de las superficies tanto como la comprensión de geometrías planas y no Euclidianas.” (Zaera 1995)²²⁰

El proyecto como estructura mineralográfica.

221. Ver *Arquitectura Viva* n° 91. 2003.

Los modelos que justifican la adopción de estos procedimientos de matemática y transgresión geométrica son claros y elocuentes. Uno de los ejemplos paradigmáticos de la geometría como transgresión o, tal vez como justificación, es la Tienda de Prada en Aoyama, Tokio de Herzog y de Meuron. Denominada por ellos edificio-joya, (con resonancias a la *caja de cristal* de Sterling), es una “casa de hielo” de reminiscencias cristalográficas, que parte de una malla que cierra un espacio fluido. Los alzados son un conjunto de planos activos que determinan la estructura portante y, salvo el vidrio, todos contribuyen a esa función. En el interior, los tubos metálicos, tres piezas verticales y tres horizontales que soportan los forjados, de los que pende la estructura portante de las fachadas. Saber que esos vidrios están hechos por una empresa catalana, Cricursa, habla de la innovación global en la que se mueve esa apuesta por la percepción mineral.²²¹

En esta tienda (Fig 59), la transparencia es una ficción de intercambio entre el objeto y la plaza y la relación con otras tiendas de la marca en la que los probadores y los núcleos verticales alternan opacidad y transparencia, de forma que contribuyen a una experiencia cosmopolita en la que intervienen unas trompas que proyectan música y audiovisuales, de forma que la percepción es de una amplitud sensorial muy considerable.

Aunque se trate de un proyecto excepcional de una de las “marcas de marcas” deja claro que ya no pensamos en un continuo espacio temporal con dimensiones euclidianas convencionales, sino en un plano curvo activo, en el que las grandes dimensiones articulan una trama de sucesos y espacios y también de dominios formales - que se prolongan en un plano tridimensional envolvente, que actúa en esfera más cercana a la que conocemos en el ámbito formal pasando de dos a tres dimensiones principales y con tipologías diferentes a las conocidas, discontinuas, asimétricas, no lineales, no estables, no homologables a los modelos clásicos. Es un plano que parece barajar todas las posibilidades aleatorias antes de hacerse forma en una y que envuelve la forma que resulta de él como si la acción de conformarse configurara la sección resistente de su manera de abrazarla, creando una atmósfera de relación entre los planos exteriores que va más allá de la noción de cerramiento y de la de piel para

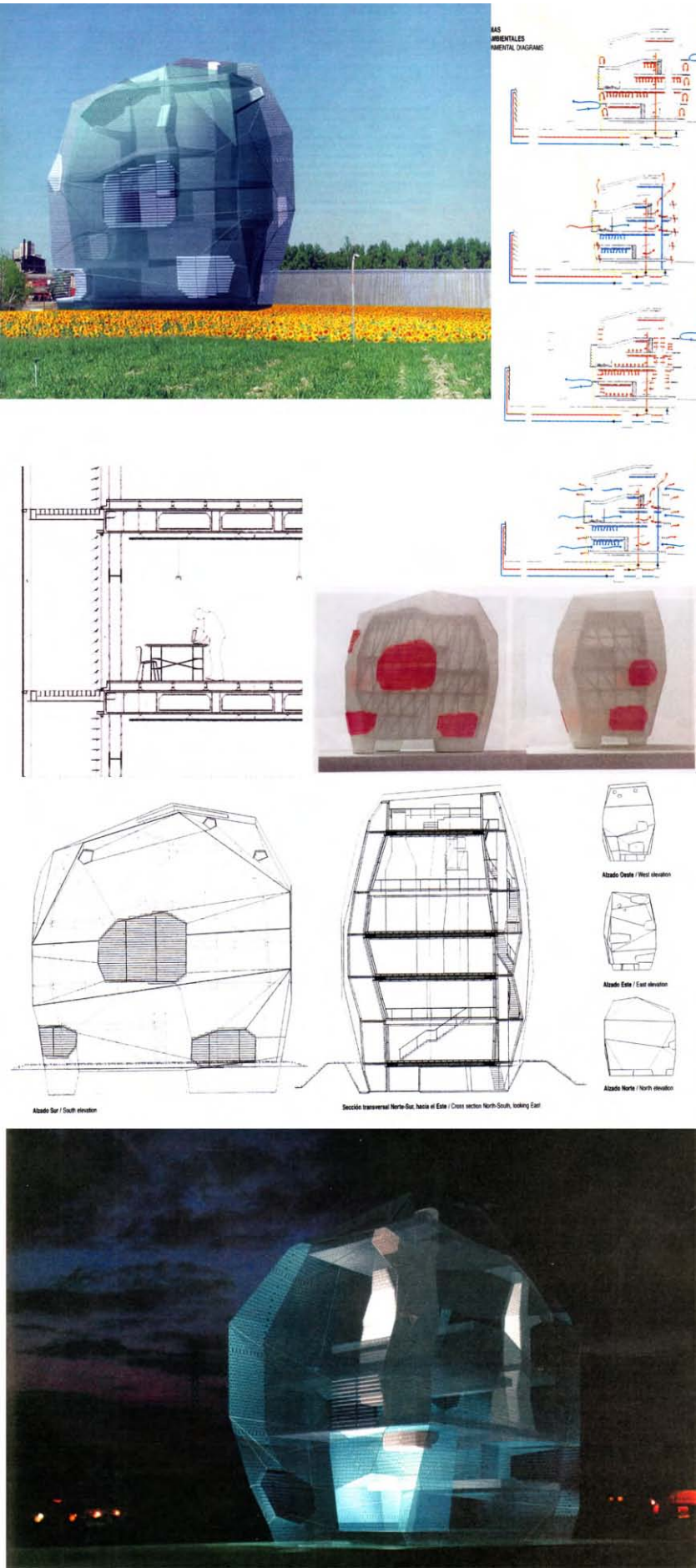


Fig. 60. Made (Endesa) en Medina del Campo, Cero

222. BRONK, William "On Divers Geometries" [SEGREST, Robert, "The Perimeter Projects: Notes for Design", *Art Papers* 8, n°4 (julio-agosto 1984); revisado en *Assemblage* 1 (octubre 1986)]. 2. Limits. The Architect/Geometer.

223. Ver El Croquis n°118

configurarse como estructura multidimensional del espacio que ocupa el objeto.

Aquí, el texto de Bronk sobre Geometría adquiere un sentido trascendente: "Geómetras, todo medir, medirse ellos mismos no medir el mundo. Premisa y axioma son terminus del caso límite, para limitarlo. No hay verdad limitada: No hay verdad."²²²

La exageración o la amplificación espacial de ese proceso morfológico aplicado a otro proyecto corporativo podría estar en el proyecto de concurso de 2002, de Cristina García Moreno y Efrén García Grinda para las oficinas de Made-Endesa en Medina del Campo.²²³

En esta ocasión el edificio subvierte los principios que organizaban la materia según configuraciones de mínimo consumo de energía, a un sistema en el que se dinamizan los flujos de captación y emisión de energía mediante un sólido poroso que los arquitectos de "cero9" adscriben al paisaje para intercambiar con él todos los modos de gestión de la energía, incluidas las organizaciones tridimensionales de las plantas de oficinas, las torres de succión para ventilación y las inserciones y conexiones que las interrelacionan con el paisaje. Los autores dicen que "El edificio replica artificialmente las motas, afloraciones puntuales de suelos ácidos en forma de colina blanquecina que, junto a las torres de los castillos medievales, son los únicos accidentes que puntean regularmente la infinitud bidimensional de los campos de esta parte de Castilla". Y esta relación cambia las características del edificio hacia las de un sólido mineralográfico que emerge de su entorno esponjando activamente el ambiente, hasta hacerlo permeable a todas las influencias climáticas mediante sencillos mecanismos de lamas, microtubos capilares, vidrios de control solar Crinusid California, y forjados reticulares, suelos técnicos y otros recursos de tecnología de la climatización natural, empleados para hacer perder la percepción volumétrica del edificio, sus arista y su planos en un poliedro continuo que podría ser una esfera deformada, o que podría verse como un poliedro evolutivo hacia un conjunto ilimitado de caras, sin vistas definibles a ciencia cierta. (Fig 60)

En "la vida en el capitalismo de ficción" que analiza V. Verdú, estas operaciones de arquitectura y mercado contribuyen a la innovación de las formas, defienden la preocupación ambiental y la transgresión geométrica, lo que los resultados sean más fácilmente digeribles, aunque sea por exacerbar los planos formales de la transgresión arquitectónica. Luego también está la confusión metafísica de la teoría, o la confusión a secas, pero estas confusiones o interrogantes de provocación pertenecen también al bagaje actual del proyecto. Por poner un ejemplo característico, según los MVDRV, en la turbulencia "el límite es el principio", "la densidad es la ligereza", "el paisaje es el edificio", "la heterogeneidad es la cohesión", "la casa es la oficina", "la certeza es la incertidumbre", "el habitante es el arquitecto", "lo determinante es la indeterminación", "la información es la forma" y "el suelo es la fachada". Tales son las "boutades" o los parámetros de MVDRV para aproximarse al debate. "La forma sigue a la acción".

Porque no hay límites de la verdad, no hay verdad, sino que el sistema se mide a sí mismo y su verdad. El estatus de la teoría arquitectónica es, como se dice más adelante, el flujo entre dos motivaciones: La consolidación en una dirección y, en otra, la transgresión. En el paisaje de Kuhn, se trabaja con una clase de preparadigmática disciplina en la cual el edificio como canon es ejemplar. Pero eso induce a un tipo de sostenimiento conservador de la consolidación de la teoría académica, como veremos más adelante, porque se supone que la arquitectura entra de lleno en lo que se denomina en filosofía la condición "interparadigmática". "La arquitectura la arquitectura Euclidiana es entonces un sistema de auto-definición de límites: las superficies de órdenes impuestos en el ESPACIO, una medición (geometría) y una localización (geografía) del mundo. Rascacielos, Pirámide, Horizonte. Laberinto. Fuente. La determinación de la arquitectura es la extensión topológica de estos límites. Pero límite es privilegio. El sistema de medidas en sí mismo su verdad. El estatus de la teoría arquitectónica es el flujo entre motivaciones: in una dirección consolidación y en otra transgresión. En el primer caso separación, el privilegio de la arquitectura es sostenido; la coherencia de la formación se preserva. Es el curso de la corriente. En un paisaje *Kubniano*, es el trabajo de una

clase de preparadigmática disciplina en la cual el edificio como canon es ejemplar. La Teoría resiste anómalamente, consolidada, otorga determinación al campo.”²²⁴

En cambio, en la arquitectura no euclidiana y transgresora en la que se violan principios, se establecen pautas diferentes, se subvierten límites y se acaba con los cánones en edificios, con lo ejemplar, se hace un uso permanente de las matemáticas y la física. La acción transgresora en el proyecto, pero la ruptura de principios, ¿con qué? No tanto con los procedimientos constructivos, que siguen una constante evolución, no con las formas consagradas que evolucionan despacio, aunque sufren una constante aceleración formal. No con las leyes de la estructura y las instalaciones que tienden a homologar los tipos del mercado, sino y muy principalmente, con las formas de entender las tectónicas actuales como espejos de la sociedad de flujos, o flujos en sí mismos de raíz científica y tecnológica: “Son como un diamante, duros e intocables y para toda la vida. Metros y metros de tubos de todos los tipos, colores, resistencias, propiedades térmicas, conductivas, aceros inoxidable, cobres, aluminios, polímeros, polipropilenos, termosoldados, encapados o atornillados, discurren a través de un túnel anular de instalaciones, desapareciendo de la vista pero no de su control.”²²⁵ Es decir, como elementos de comunicación y transporte de imágenes, luces, materias, percepciones sensoriales y mensajes que se sacan de las propias formas y límites de los planos que abren o cierran la arquitectura. La indeterminación de los límites y su traspaso aleatorio o ceñido a las líneas fijadas en el proyecto constituyen las formas sutiles de encuentro entre la arquitectura de muchos arquitectos de tendencias variadas, que se reconocen modernos porque aplican una misma forma de tensión comunicativa a las pieles de sus edificios, a las que tratan como planos consistentes y activos que son a la vez emisores y conductores de lenguajes, mensajes, imágenes y formas comunicacionales directamente enfocados al subconsciente de los nuevos sujetos sociales en formas que recuerdan una naturaleza inventada como textura.

Edificios de planos líquidos, bucles suspendidos, materiales utilizados en contra de su tradición, precarios, ligeros, leves, suelos que son techos, edificios móviles, provisionales, efímeros, sin paredes, pompas de jabón tensadas y combinadas para crecer, replegarse, volar, moverse. Parques cambiantes, transformados, sustraídos a la lógica de su subsuelo son elementos figurados, pictóricos, casuales, contradictorios, contra-tramados y desordenados de su entorno para actuar como escenarios atractivos y cambiantes. Proyectos de edificios *sin-tesis*, como dice Federico Soriano. Hechos para carecer de escala, forma, peso, planta, detalles y gestos, que paradójicamente ofrecen perfiles nuevos de esa supuesta carencia.²²⁶

Esos son hoy los contenidos críticos de las respuestas *sin tesis* envueltas en las pieles de los nuevos retos ambientales y rehabilitadores de la arquitectura. Y son bellos. Y son poéticos. Y son útiles. Pero no hay vara para medirlos con los códigos clásicos de la arquitectura moderna.

El proyecto como interacción entre materia y desaparición.

Cuando se proyectan fachadas-paisaje, que reproducen en vidrio o cristal líquido el entorno circundante en tiempo real o grabado se está haciendo una superposición de realidad y ficción, de arte y arquitectura, en la que se juega con el binomio de presencia y desaparición. Cuando se construye un hito de transparencia como el del almacén de vidrio de Hermés proyectado en Japón por Renzo Piano, la desaparición de la arquitectura presenta los perfiles que había propuesto Mies en su día. Pero aún sin haber experimentado esas anulaciones de los planos de fachada, es imposible comprender los pasos siguientes, que implican la desaparición de cualquier plano, incluso con la aparición y rápida proliferación del cristal curvo modular, que concuerda con el paradigma de relación total con el soleamiento y la eficacia energética. La era del vidrio curvo y los sistemas de acristalamiento de grandes prestaciones relevan toda una generación de criterios sobre el uso de materiales, pieles y membranas y recualifican en una dirección todavía no asimilada las ambigüedades reclamadas de la luz. El vidrio, el aluminio, la madera, los *composites* y otros materiales están metamorfoseándose en otros, en otras aplicaciones y en otros recursos de una simplicidad asombrosa, como el vidrio autolimpiable,

224. HAYS, K. Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2000 [1998].

225. Ver *El croquis* n° 118. *Estadio de Baracaldo de Eduardo Arroyo*. Madrid 2003.

226. SORIANO, Federico. “*sin-tesis*.” Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2004.

los impresos y los materiales orgánicos, los textiles y los mixtos. Su uso contribuye a romper el hermetismo abstracto del Movimiento Moderno a favor de una interacción sin límites.

En el caso de la Kunsthhaus de Graz, elaborada por Cook y Fournier, son 1.300 placas o paneles de metacrilato las que sirven de soporte de curvaturas variables y 925 anillos luminosos que permiten cambios de color en la fachada, anuncios y programas de actividades de una burbuja insertada en el tejido del casco antiguo.

En el Centro Comercial Selfridges de Birmingham, proyectado por Future Systems, la piel está formada por 15.000 discos de aluminio formateados para causar una impresión innovadora mediante recursos tradicionales de *piel* exterior arriostrada por un entramado de acero y hormigón proyectado, siguiendo las técnicas de construcción de túneles, con resultados tan aparatosos como efímeros o agotados en sí mismos.

A toda la tecnología empleada en estos proyectos les han precedido croquis e imágenes elaboradas por los medios habituales de dibujo, transformados luego en geometrías justificadas por un medio u otro, en las teorías deleuzianas o en otras investigaciones matemáticas o filosóficas. En ellos desaparecen los *planos* tenidos por invariantes en los programas de hace tan solo diez años.

Un fenómeno, el de la desaparición de planos estudiado y practicado por ese inveterado arquitecto moderno que es Rem Koolhaas, por ejemplo en su quebradiza Biblioteca de Seattle. A la apoteosis de la ciudad genérica y la confusión de límites le va bien la doctrina de la ruptura de planos con la de la gestión mercantil. “Fucking context” o “los detalles a la mierda” son *boutades* de uso frecuente en un autor que facilita la digestión de otros con sus proclamas, pervirtiendo su descarnado discurso mediante la complacencia a los caprichos del sistema de mercado más convencional. En Córdoba, OMA cambia el contexto de su crítica al contexto, para enfatizar el eje que se opone al foco de la Mezquita, mediante la ordenación de una réplica a ésta desde el Palacio de Congresos del Sur, haciéndose deudor de unos hitos que aparecen mucho más potentes en esa visión que el río.

227. Ver *Arquitectura Viva* n° 87, p. 29

Tal vez porque diluye las dimensiones enunciadas en los ideales clásicos y las subvierte, el “albedrío caprichoso” de la nueva geometría de los ordenadores es causa tanto de “placer como ansiedad”, como dice Fernández Galiano, y contribuye a esa dimensión de inserción crítica de los objetos así configurados en la corteza del paisaje urbano o natural. No sabemos con certeza alguna que dimensiones se han alterado, pero coexisten una sucesión de acontecimientos y un paisaje de sucesos antes y después de estos edificios. Es una superposición de variables dimensionales de información, de tiempos entendidos como dimensiones topológicas que cambian masa grave por formas gaseosas que parecen flotar. Pero, indudablemente, aunque parezca irracional, “El azar informático, conscientemente manipulado, produce un nuevo orden geométrico extraído de la naturaleza” como sostiene Emilio Tuñón.²²⁷

Las estrategias de la transgresión entre presencia y desaparición son, por estas y otras razones de tipo industrial, el desafío generalizado de los arquitectos en un momento en que la experiencia se vuelve pulsión experimental y el conocimiento y la innovación el reto posiblemente común a todo el orbe civilizado, la única frontera por alcanzar en todos los campos de investigación. La metáfora está en los flujos, según M. Hays. Los flujos de conocimiento en arquitectura no tienen límite, porque la incertidumbre de la arquitectura es el factor de desasosiego poético e innovación constructiva más grande de los últimos tiempos.

“Las teorías de la transgresión invitan anómalamente, fragmentan, violan la determinación del campo. La autoridad de la arquitectura, - la simbiosis de edificio y ciudad - está socavada por operaciones que revelan y subvierten sus límites. El autobús a la Ciudad Periférica para finalmente, momentáneamente en una cabina de teléfono cercana a la cadena enlazada a una cerca próxima a nada. Un intercambio debe tomar lugar, un cambio de fase en este “espacio de

transformación”. La metáfora está en el flujo. El edificio ya no puede ser nunca más canónico y ejemplar. Fuera de orden.”²²⁸

228. HAYS, K. Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2000 [1998]. [p. 556].

En ese sentido, la tectónica de flujos es la forma contemporánea de expresión de una corteza que es a la vez un plano consistente animado y una estructura que conforma las partículas de un cuerpo en el *proyecto contemporáneo*. Ambas son incuestionablemente parte de los nuevos atributos de proyecto. “El edificio ya no puede ser por más tiempo canónico y ejemplar”, sostiene Hays. Entre tanto, otros arquitectos exploran otras metáforas y abren o prosiguen por ciertas vías en las que ponen a jugar las geometrías maleables de los programas de software al servicio de las operaciones de las que parten como punto de inicio, mediante una aproximación al proyecto global.

La fluencia de los proyectos es un proceso que trasciende ya el plano clásico en el que tanto Frampton como Gehry han emplazado el proceso de creación contemporánea. El proceso seguido por este último y más o menos convergente por el descrito por Frampton cuando habla de los nuevos procedimientos industriales es un proceso muy innovador, pero rápidamente caducado, pues Gehry todavía utiliza el procedimiento informático como herramienta y no como proceso creativo autónomo, como se desprende de esta idealista versión de sus admiradores.

“*Flujo*, del Latin *fluere*, fluir, describe el proceso del croquis al modelo al edificio, de Gehry. Este extraño y maravilloso proceso ha llegado a ser tan bien conocido como su arquitectura. Los modelos preceden a los edificios en publicidad, tanto como en tiempo, e influyen la experiencia de la cosa real. Pocos visitan el Guggenheim en Bilbao sin haber leído el libro, o haberlo visto, de Charlie Rose. Su uso del ordenador de una manera rara ha permitido que una narrativa (digital) emerger para conectar el proceso de diseño, y el proceso de construcción, a la vida de sus edificios y de la gente que los usa.” [...] El otro polo de esa fluencia es el delirio formal desarraigado de los objetivos originales del proyecto y autónomo respecto de este.

“Los modelos físicos se han aumentado con los digitales que contribuyen a la fluencia y reorganizan las posibilidades. La creencia de Gehry de que el edificio se soporta a través de una paradoja donde el papel instrumental de las representaciones es incluido con escepticismo acerca de su habilidad para dar una visión el edificio. El ordenador ha profundizado el escepticismo y permitido que las representaciones lleguen a ser más poderosas. Malcom McCullough en su libro *Abstracting Craft* (*Oficio de abstraer* NT) afirma que los ordenadores nos permiten trabajar en abstracciones como si fueran cosas, y habitar representaciones como si fueran espacios. El ordenador ha permitido incorporar los dibujos de Gehry.”²²⁹

229. LINDSEY, Bruce, *Digital Gehry: material resistance/digital construction*, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser, 2001.

La narrativa digital aquí expuesta, siendo pionera es arcaica y el proceso informático importado del famoso programa CATIA del diseño aeroespacial es una transposición no interiorizada para la arquitectura, sino para la industria, lo que tiene poco que ver con el canto final que se hace en el párrafo final de la cita comentada. Concretamente parece difícil que la conexión digital pueda tener que ver con “la vida de sus edificios y la gente que los usa”. Más bien con la sorpresa del acontecimiento y el espectáculo de la investigación formal transformada en edificio. Fluir es todavía un procedimiento ligado a la epidermis del proceso, más que al armazón conceptual del mismo, por mucho que se pongan en él todas las premisas del boceto-maqueta-construcción como secuencias lógicas, cuando internamente obedecen a muy diferentes estímulos y a otros escalamientos secuenciales, que eluden la descripción formal del arbitrio que da lugar al proyecto, desde el cambio de escala a la utilización primaria de la mano del artista.

Transformar los modelos físicos y las representaciones que los sostienen puede contribuir a la fluencia y a la artesanía abstracta, pero tienen en su poder una desviación importante del objetivo de apropiación de las herramientas por el proyectista, pues estas instrumentaciones digitales acaparan en sus imágenes todo el poder conectivo más delicado: El que sustrae del autor la capacidad de introducir la vida por encima de la abstracción geométrica, propiamente

perfilada por el Movimiento Moderno y sus continuadores ortodoxos, pero ampliamente cuestionada por la realidad de las variedades de implantación cultural de sus secuelas y la incapacidad para asumir una abstracción no reglada por la geometría sino por la vida.

En el cambio de la abstracción a la materia, del purismo a la contaminación, de la máquina y el maquinismo, a lo metabólico y ambiental, de la superficie y la masa a la ingravidez y a los planos multidimensionales se asientan los tres ejes de interacción entre materia y desmaterialización.

El proyecto como membrana.

Para seguir con estos nuevos parámetros cualitativos del proyecto se extrema el protagonismo de las envolventes, consideradas apenas como membranas de límites precarios con el exterior y de construcción de apariencia casi etérea. Los casos de empleo de membranas como el Proyecto Edén, St. Austell, Cornualles. Nicholas Grimshaw y el Estadio de Munich de Herzog y de Meuron, son un anticipo de una serie de pieles que conforman estrategias de proyecto de las epidermis de la abstracción a la materia. Son envolventes contrastables con las del Estadio de Braga de Soto de Moura, por ejemplo, pero no menos impactantes en su contexto transversal de corteza. (Fig. 61 a)

En el Proyecto Edén de Nicholas Grimshaw, en St Austell Cornualles, y en el Estadio de Munich, de Herzog y de Meuron (Fig. 61 b), se ha usado con distintos fines y formas un nuevo material, denominado EFTE (etil-tetrafluoruroetileno), que es un teflón transparente y muy liviano, pero también muy resistente. En el primer caso, se trata de un diseño articulado en tres dimensiones que crea ocho cúpulas geodésicas que conforman dos biomedios. Las esferas, o superficies esféricas se configuran desde el revestimiento con la membrana de EFTE, a través de una estructura cuyos puntos nodales ensartan unos hexágonos transparentes, sensibles a un gran espectro lumínico, que salvan grandes luces con muy pocos soportes. La membrana retiene el calor y además el proyecto facilita la ventilación y la humedad y se completa con muros de tierra compactada y otros hechos a base de cilindros de mimbre rellenos de tierra o de otros sistemas derivados del reciclaje de los residuos generados durante la construcción. Una actuación singular que recupera la textura del perfil del antiguo pozo de arcilla, dotándola de unas formas que acentúan el origen de la corteza de tierra y devuelven dignidad a un horizonte abandonado mediante la inserción de elementos de complejidad y sencillez que hacen mucho más contradictorio el resultado, por la implicación de todos en el propósito de regeneración de una naturaleza perdida.

En el Estadio de Munich, de Herzog y de Meuron, la piel de la aseguradora Allianz, sirve de metáfora de la arquitectura luminosa de la caparazón de ETFE, asignada a las burbujas transparentes y resistentes del cerramiento del estadio, que parece una nave alunizando en colores y tiene un efecto de flotación que conmueve tanto como sus capacidad de 60.000 espectadores sentados en plazas todas cubiertas y solo destinadas al fútbol, lo que ahorra controversias multiusos y otorga a la obra una *compacidad luminosa* o, *sólida evanescencia*, si es que así pudiera decirse.

El entendimiento del material apropiado al objetivo perseguido es crucial en estas dos obras, que materializan en su piel envolvente la incorporeidad translúcida del entorno o lo conmueven desde dentro con una eficacia rotunda y elegante, basada en la adopción de una decisión sobre lo incierto.

Esa visión del entendimiento incierto se puede observar en los proyectos o en el arte. Estos proyectos se miran en el exterior y dialogan de formas distintas con la atmósfera que los rodea. Establecen vínculos con un entorno mucho mayor que el urbano que los circunda. Este es un proceso que se ha seguido muchas veces en el arte. Por ejemplo, en los cuadros de Enscher citados por Calvino, que muestran en “una galería de cuadros un hombre” que “mira el paisaje de una ciudad, y este paisaje se abre para incluir también la galería que lo contiene y el hombre

Fig. 61-a. Proyecto Edén, St. Austell, Cornwallles. Nicholas Grimshaw

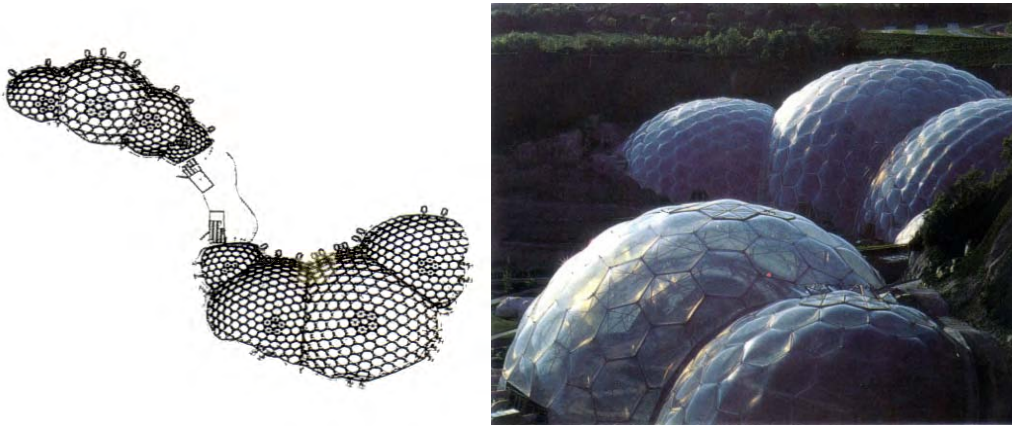
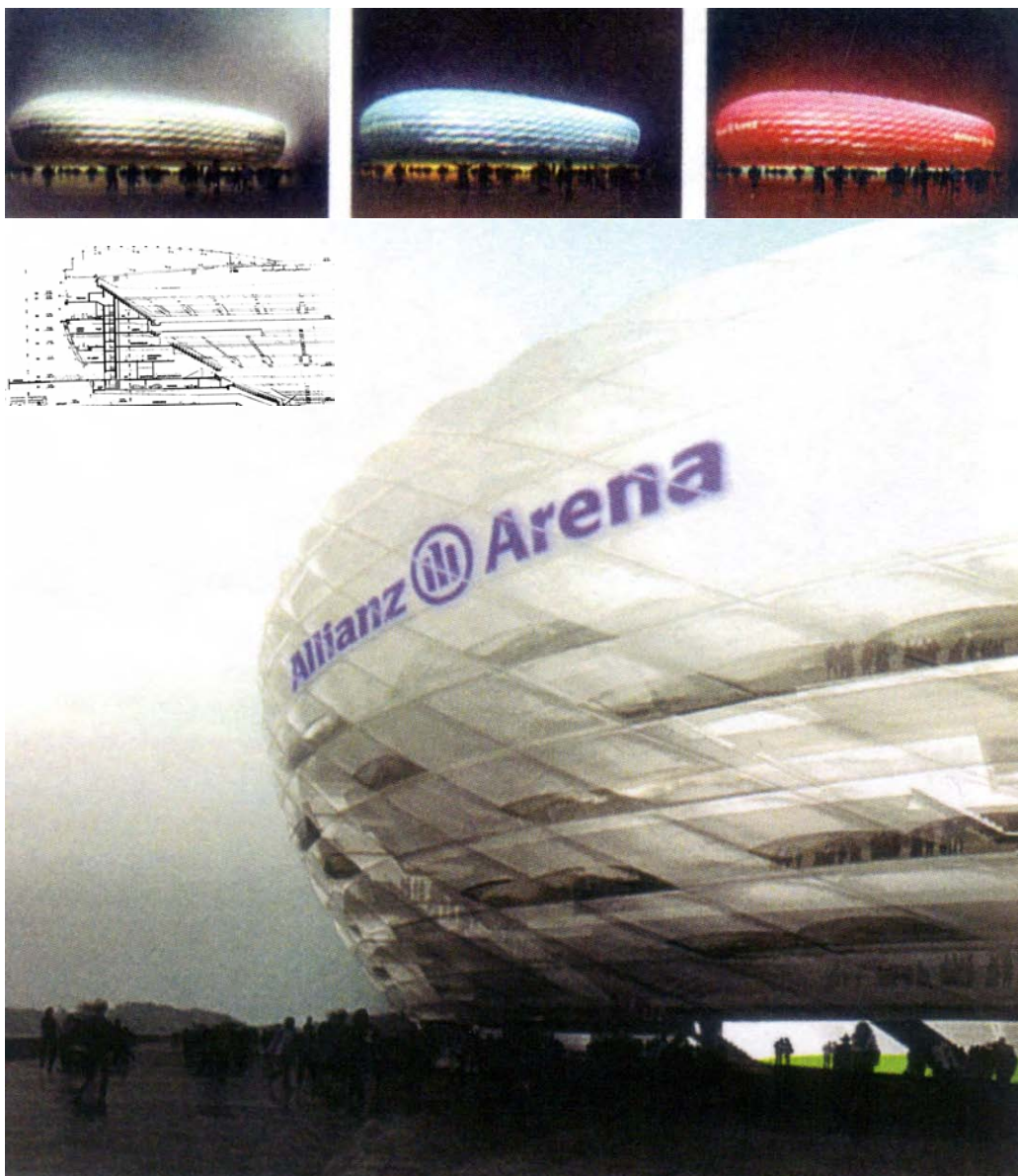


Fig. 61-b. Estadio de Munich. Herzog y de Meuron.



que lo está mirando”.

Esa manera de mirar, mira las estrategias de proyecto y mira hacia fuera, dando oportunidad a los espectadores a participar en un proceso masivo de apropiación formal y sensorial, cambiante y rico en sugerencias. Pero puede emplear otros recursos. Así sucede en el fantástico conjunto de cáscaras y caparazones del proyecto del Auditorio de Roma de Renzo Piano. (Fig. 19). El Auditorio de Roma es un ejemplo de plano-coraza reproducido entre el exterior de planchas de plomo, que se trasdosa en madera estructural con retículas de acero y se apoyan en las fábricas de las salas que vuelven a terminarse en acabados de madera de cerezo. El efecto de la superposición de capas de esas mandolinas invertidas o secciones vivas de las curvas de cubrición recuerda los caparazones de las tortugas, pero es un asidero de una operación que comienza en la disposición de la estructura del yacimiento arqueológico de una villa del siglo II, del que se nutre para ocupar su lugar en el suelo, estableciendo con las salas y el auditorio al aire libre una estructura nueva que literalmente sale de la tierra como si fuera una concha, una armadura zoomórfica o el caparazón de un gigantesco escarabajo.

230. Ver catálogo RIBA, *“The Work of Peter Rice”*. Londres. Publicaciones RIBA 1992.

En el otro extremo, en cuanto a envergadura y medios, Portela hace de su cementerio en Fisterra una declaración de principios de similar énfasis sobre el paisaje, a una escala diferente en la construcción propiamente dicha, pero a una escalabilidad colosal si se tiene en cuenta que las cajas de hormigón del cementerio prácticamente entablan sus relaciones visuales con la costa, el perfil del acantilado y el océano. En los dos proyectos está implicada una generosa dosis de fantasía que ha implicado esa apreciación del ingeniero Peter Rice de que “una decisión técnica, al igual que cualquier otra decisión, es un momento en el tiempo” y esta otra de que “al mirar los nuevos materiales o los antiguos materiales de forma nueva, cambiamos las reglas. Las personas vuelven a ser visibles”²³⁰. Es una operación que sólo puede ser una llamada a la fantasía ilimitada de las personas que se hacen visibles en esa relación con la tierra o el mar, con los sólidos huecos que contienen la nueva arquitectura en un diálogo con la tectónica y con el emplazamiento en el que nacen. Pero, tal vez precisamente por eso, esa fantasía no sólo muestra las posibilidades infinitas de reproducción de la imagen del ser entre la naturaleza y el artificio, sino una *secuencia* de su relación individual -responsable y consciente- con las distintas esferas -o islas, si se quiere- que contienen al sujeto de la arquitectura y en las que este, como ser humano está contenido.

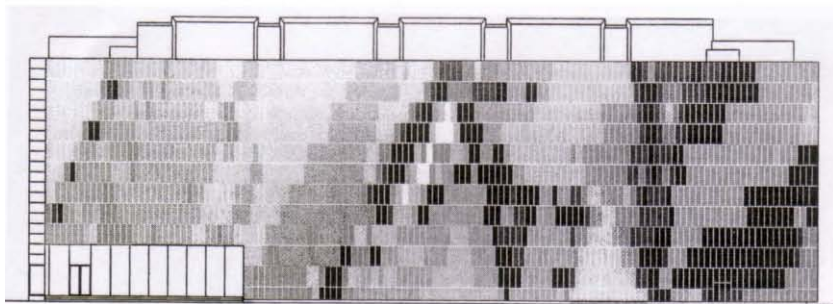
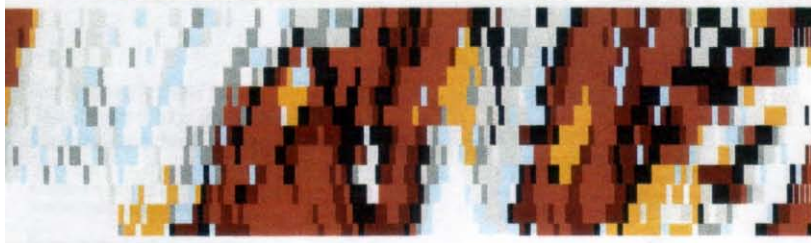
231. *El Croquis*, n°111. Madrid. 2002. [p. 29]

Este proceso de interacción y de visibilización del sujeto en el espacio más consistente de la tectónica sucede de forma activa con los proyectos secuenciales, por poner un caso, de MVDRV, cuando intentan implicar a los usuarios en las fórmulas que definen algunos de sus trabajos más vinculados a la participación. Esos procesos combinan las estrategias de proyecto con las estrategias de los usuarios que los van a vivir y, por tanto tienen otro factor añadido de complejidad y de superposición de efectos y consecuencias colaterales. El *Mezclador de Funciones* de MVDRV es un ejemplo característico, que intenta romper, mediante una modelización programada el universalismo abstracto de las soluciones genéricas adoptadas por un creador de forma subjetiva. Parece una exacerbación de la complejidad del análisis de Christopher Alexander sobre la “síntesis de la forma” incorporando a los usuarios. “El Programa Urbanístico del Mezclador de Funciones construye un mundo abstracto que representa, en cierta medida, la ciudad que nos rodea. ... En este marco, el Mezclador de Funciones es capaz de optimizar la disposición de las funciones urbanas de acuerdo con los objetivos establecidos por nosotros. Para ello, el programa necesita una gran cantidad de datos concretos. ... Los usuarios deben definir los límites volumétricos de la ciudad y sus contenidos.”²³¹

Por eso esos proyectos-programa, o proyectos-series, tan cercanos a las lógicas del arte están entrelazados entre sí por mallas conductoras que no son de estilos, sino de formulaciones que se traban entre sí con los programas de ordenador que los programan y con los materiales de nueva generación o las nuevas metamorfosis de los materiales tradicionales. Este cambio es el que facilita la nueva ideación del riesgo, mediante los instrumentos que hemos definido como sustanciales al *proyecto contemporáneo* y que configuran la forma como pregunta o como



Fig. 63. Edificio de Investigación farmacológica en Biberach, Alemania, de Sauerbruch Hutton Architekten



asombro, incluso como la manera en que la ciudadanía puede decidir cómo se jerarquizan las funciones desde la envolvente al uso.

El proyecto como transparencia y color.

El color es una constante en la identidad de la nueva arquitectura. Un elemento, con la luz, que se oponen al blanco y la transparencia por antonomasia del siglo pasado. Es un atributo que se fabrica con el proyecto y vive de su manipulación, de su reflejo, de sus cambios, envejecimientos y propiedades de estimulación a la luz. Pero, antes que nada, el color adquiere la importancia de una disposición previa ante el proyecto, que rompe el modelo apriorístico de la arquitectura “blanca” y “transparente” que se convirtió en estereotipo de la vanguardia moderna. Gran parte de la manipulación perceptiva de la experiencia contemporánea de la arquitectura se hace a través del uso inteligente del color y si ambigüedad visual.

232. Ver “*VIA arquitectura*” n° 13 y “*Arquitectura Viva*” n° 91

En el Edificio de Investigación farmacológica en Biberach, Alemania, de Sauerbruch Hutton Architekten, (Fig. 62), y en el Centro de Danza Laban de Londres, de Herzog y de Meuron, (Fig. 63)²³² se dan, con otros programas y pieles características que van en la misma línea de corporeizar las percepciones a la vez que se desmaterializan los edificios. El primero compone un bloque de siete plantas mediante el sus de series de paneles de vidrio que sirven de parasol ajustable y que cierran la fachada del edificio de una manera que parece aleatoria y que es una sorpresa constante de luz y color en una textura que enlaza en un plano quebrado con el edificio contiguo, combinando una estructura diáfana de huecos con la opacidad exterior que la piel consigue cuando se producen determinados efectos de luz natural o artificial. El segundo ejemplo, en una zona de reconversión al lado del Támesis, dedicada al centro de danza contemporánea más importante de Europa, fundado por el bailarín Laban, - autor de la “labanotación” que permite escribir partituras de danza- es una colaboración de Herzog y de Meuron con el artista Michael Craig-Martin que ha dado como fruto una piel doble de policarbonato y vidrio.

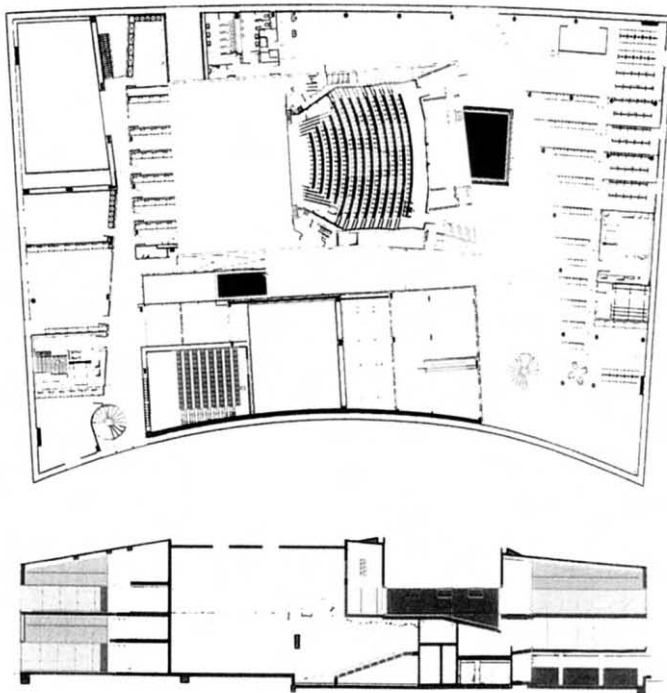
Este plano activo, una doble transparencia entre la primera piel transparente y coloreada en su interior y la segunda de vidrio transparente o traslúcido, que deja ver los movimientos de los bailarines y crea una atmósfera mágica de proporciones urbanas ante el río y frente a la ciudad que ve un sólido cambiante de luz y movimiento en una de sus riberas. El edificio comparte un diálogo con la ciudad y se sabe ordenado por la energía renovable de la danza mediante los recursos tectónico de las veladuras de luz y color. Es una metáfora pues, del movimiento, el orden y la belleza, que regenera de una manera bastante sutil la evolución del contexto post-industrial y acaba con su última degradación en la zona.

Como se viene argumentando con estas series de proyectos, la arquitectura mediante los *sistemas de atributos* del color se ha convertido también en un instrumento de parcelación perceptiva. Tanto a través de caparazones herméticos como de transparencias veladas, paradójicamente quebrados o hendidos y separados, esa reflexión de la totalidad a través del proyecto está dominada por un mundo de fragmentos y partículas en movimiento, en el que el sujeto construye a través del conocimiento y habita en los flujos para gozar, es decir sintiendo para ser feliz, viviendo. Ya no se busca una explicación global, sino una parte, un bocado de la realidad que a cada cual le interesa. Esa porción implica un quantum de ensoñación y deseo, que se expresan con profunda y conmovedora implicación en los materiales y en la afloración del terreno. Y, como las *cajas suizas*, en los lagos (Ver Nouvel en Lucerna) y en otros lugares de contacto con la naturaleza, el preciso diseño de los proyectos dialogando con los entornos en idiomas contradictorios no es sino una muestra de pasión revestida de pieles que parecen parapetarse dentro de alguna emoción misteriosa para comprimir el deseo en un objeto que se inserta en un paisaje de percepciones de colores diversos.

Un pedazo de la realidad que se toma consumiendo una pieza, una porción del ambiente, del color del espacio, del reflejo de la realidad, del sueño del tiempo. Si el medio ambiente es el



Fig. 64. Centro de Danza Laban de Londres. Herzog y de Meuron



233. ZAMBRANO, María. "Hacia un saber sobre el alma". Alianza Editorial. Madrid 1987.

espacio natural de la arquitectura, porque como dice Zambrano "la realidad se da en un horizonte" (en la corteza diríamos nosotros) y "el horizonte hace alusión al futuro", da un espejo de escape sin término en la conciencia de *ser* de construir una configuración de sujetos en la planitud ilimitada de un universo finito, recorrible, hoy el ambiente es una ficción que rememora la arquitectura en movimiento, pero la arquitectura puede aquietar y aquilatarla saliendo de la perplejidad de ese horizonte de posibilidades, ...o aumentarla mediante mayores dosis de deslumbramiento. "Perplejo indica más bien sobrado de conocimiento. En toda perplejidad hay deslumbramiento; se está ante un conocimiento que deslumbra y no penetra."²³³ La arquitectura contemporánea delimita un objeto de deseo a través de la exploración de perplejidades contrapuestas y contradictorias.

El análisis de la autenticidad y de la coherencia es un trabajo difícil, porque cada autor intenta explicar la suya propia con lenguajes que a veces no tienen en cuenta más que sus propios compromisos o deudas estéticas. La estructura es un armazón ético cuando responde a una poética de orden, a una poética de la construcción reconocible en sus formas.

Perdidos en ese albedrío que alumbra nuevas razones o sinrazones formales en contra del componente de utilidad de la arquitectura, para los arquitectos se hace generalizado el recurso al diagrama, al esquema, deslizado del diagrama. Pero el diagrama en arquitectura ha de ser una estructura de orden y de formulación del deseo de una nueva forma de razón basada en la pasión de la voluntad de conocer. No es un instrumento que legitima la máxima cantidad de expresión en materiales y formas azarosamente manipuladas o tratadas escultóricamente. Entonces, ese esfuerzo acaba en la sinrazón escultórica, en las formas sobre las que predomina la representación, cuando se convierten en delirio o en criptograma sin solución.

En tanto que para "Para Derrida escribir es inicialmente una condición de memoria reprimida", como la represión de la escritura lo es también de todo lo que amenaza con su presencia, siendo la arquitectura una metafísica de la presencia, la interioridad y anterioridad de la arquitectura pueden ser vistas como una suma de represiones. Si Derrida está en lo cierto, en la interioridad de la arquitectura ya viene dada una forma de representación, quizás como en el advenimiento de la ausencia de motivación previa del signo en arquitectura.

Esta forma reprimida de representación no es solo interior a la arquitectura sino anterior a ella. Es esta representación en arquitectura la que podría también denominarse escritura, pero escritura perpleja. Como esta escritura entra en el diagrama se convierte en una cuestión crítica para la arquitectura." De ahí que Eisenman deduzca que hace falta *mnemotecnica* para superar el olvido. Cree que las notaciones literales son sistemas mnemotécnicos que no representan ni contienen ninguna huella. Y así llega a la conclusión de que "una planta es una regla mnemotécnica literal" y, por ello, "una planta es una condición finita de la escritura, pero las huellas nunca son presencias estructurales completas" sino "más bien, las huellas sugieren relaciones potenciales, que podían a la vez generar y emerger de figuras previamente reprimidas e inarticuladas." Al terminar diciendo que las huellas no son generativas de formas, se necesita el diagrama como mecanismo creativo de una voluntad que establece el deseo y el sueño como prioridades de la liberación de la forma reprimida en el horizonte o en la corteza.

234. EISENMAN Peter. "Pasajes de Arquitectura y Crítica" n° 15. Madrid. Marzo 2000.

Volviendo a Derrida, Jeffrey Kipnis hace una disección del suplemento y a la contradicción cultura/naturaleza y las consecuencias del sueño de un significado trascendente de una presencia absoluta y del todo y las partes, que contradicen la gestación textual del diagrama. Para Eisenman "El diagrama es a la vez forma y materia, lo visible y lo articulable. Es una máquina abstracta que realiza una serie de procesos que no son orgánicos."²³⁴ Una membrana de membranas.

El diagrama es una forma de representación, que sirve a un modo de escritura. Pero es tan ambivalente que puede conducir a callejones sin salida, al simulacro o la falsificación. George Steiner, a propósito de Derrida ha denominado "juegos de palabras" a algunos de sus laberintos semánticos. A veces estos devaneos brillantes y deslumbradores sobre la

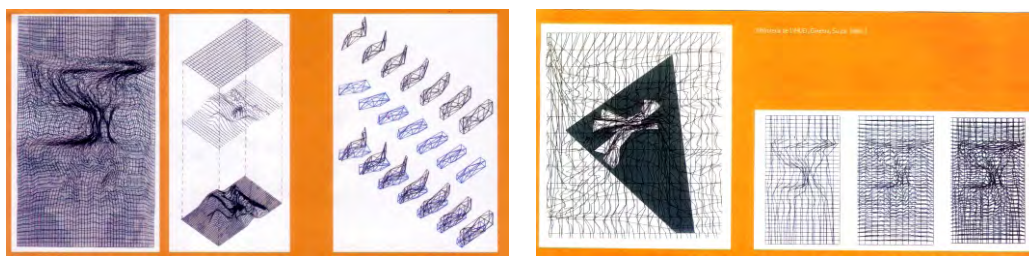
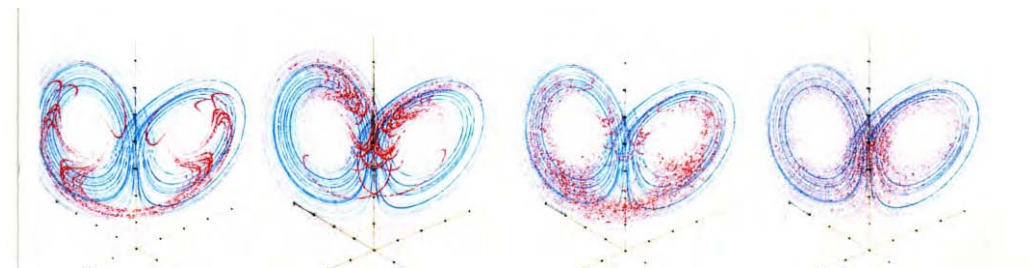


Fig. 64bis. Diagramas, huellas. Peter Eisenman. Análisis de procesos de creación de formas.



interpretación, tan devastadores como como un incendio o una explosión, acaban en las brasas de un humo fugaz de fuegos artificiales que se lleva el viento. Además de que deforman el contenido que el diagrama habría de tener como herramienta, a su vez, combinando con las variables de la arquitectura como instrumento de mediación. Los proyectos que no aciertan con esas fórmulas mixtas de intercambio y mediación abusan en su experimentalismo de un tono hermético. Por eso, las fórmulas de interpretación de los nuevos proyectos precisan de explicaciones representativas de unos modos de aprehender la realidad, bastante distintos de los habituales, lo que requiere códigos de traducción no basados en los juegos de palabras y en los repertorios inaccesibles.

El análisis del diagrama de Eisenman es muy indicativo también de los usos del lenguaje en el proyecto. (Fig. 64bis). Tal vez, tan referencial de su estructura de conocimiento, como de la imperiosa necesidad práctica de trasladarlo a la arquitectura, más interesante en su desarrollo que en su formulación filosófica. Las propiedades del diagrama defendido por Eisenman son, sin embargo, más allá de su reflexión personal, el motivo para la defensa de modelos indeterminados que no son objeto de la arquitectura sino del discurso arquitectónico separado del objeto. El proyecto de “Ciudad de la Cultura” en el Monte do Gozo de Santiago de Compostela, es ante todo un modelo de combinación de los recursos tectónicos con el enclave de la corteza en la que se quieren inscribir. El desarrollo del proceso de adjudicación de la obra ha condicionado que el proyecto de ejecución y la dirección de obra del tremendo complejo arquitectónico hayan recaído en Andrés Perea, un arquitecto conocido por su capacidad tectónica y su dominio de los retos constructivos. La unión de dos talentos, tal vez complementarios, puede ser un anuncio de un solvente resultado de reconstrucción topológica a través de la teoría.

Pero incluso en un ejemplo tan conocido, el de la Ciudad de la Cultura, se pueden ver las huellas de esa triple convergencia de la corteza proyectada desde la textura, lo que venimos defendiendo como nueva continuidad tectónica, o como armazón intelectual de la denominada por J.A. Cortés *nueva consistencia*, cuyo éxito o fracaso en la creación de orden en la duda, será lo que haya de calibrarse hoy desde el punto de vista crítico.

La formidable generación de textos acaba siendo, - lo estamos viendo en paralelo - verdaderamente elocuente, aunque sea para demostrar lo necesarias que serían arquitecturas cuyos discursos escritos fueran tanto más silenciosas y legibles desde una semántica honesta de formas y contenidos como desde las narraciones. Con la aportación del concepto de traducción, en el sentido de incorporación, o apropiación simultánea del texto a la vez que se escribe, la huella es una creación suplementaria incorporada al texto en el mismo acto creativo. Y la memoria es un presente futuro en el mismo momento en que aflora. Y aquí es donde

Derrida añade, rizando el rizo: “necesitamos un único aparato que contenga un sistema doble, una inocencia perpetuamente disponible y una reserva infinita de huellas”. Con esta aseveración coincide en la búsqueda de un sistema binario para interpretar la arquitectura, pero también, y mucho más allá de eso, requiere de una invención permanente y de unos recursos ilimitados en huellas. En contra de las pieles genéticas, que esconden la creación de la forma bajo la apariencia, en una estructura oculta, aquí se trata de buscar las fuentes de un conjunto de recursos imaginativos, que al articularse en diagramas constituyen una apropiación de huellas de potenciales escrituras permanentemente disponibles, renovables e identificables. En definitiva, constituyen lo que MVDREV define como interrelación de los seres vivos con los procesos naturales, a travé del proyecto como membrana y límite.

Según Eisenman, “la idea de huella es lo importante para cualquier concepto de diagrama, porque las huellas nunca son presencias estructurales completas, sino que requieren relaciones potenciales” (tal vez el Proyecto Edén y el Estadio de Braga son una confirmación topológica y física de esta teoría) y así, “el diagrama arquitectónico puede concebirse como una serie de superficies o capas que pueden regenerarse constantemente y que al mismo tiempo son capaces de retener múltiples series de huellas”. Pero esa capacidad de regeneración no siempre es fácil y depende de la capacidad de diálogo con los entornos (quizá como hemos visto en el Laboratorio Biberach y en el Centro Laban). La huella es algo inherente a la corteza de la tierra sea cual sea su textura, la huella tiene una conformación tan irregular como el devenir humano, pero la arquitectura no es sino una conformación permanente de huellas más o menos profundas, más o menos indelebiles. Pero mi propuesta teórica en este discurso es la de dar dimensiones múltiples a la huella, hacerla tridimensional en memoria, en impacto y en estructura (es decir en una matriz de múltiples dimensiones) y constatar un especie de huella tridimensional que sería, en nuestra argumentación, la sección generadora que corta el objeto en la secuencia que dicta el diagrama, pero no es diagrama, sino sección constructivamente activa que formaliza un límite envolvente.

Por eso aquí el concepto de diagrama que se viene tomando como orientación del itinerario, es diferente al de los textos. Esa forma *eisenmaniana* sublima la memoria, porque la arquitectura a veces destruye las huellas de otras memorias preexistentes. En el caso de Koolhaas, las rechaza, abruptamente a veces, para negar las huellas del paisaje o el contexto, mediante un impacto insostenible o desordenado. Eso no es sino inventar con una memoria suplantada las huellas, que violenta sin duda cualquier antecedente. La violencia de esa suplantación anticipa un estallido de formas autónomas, que son una representación forzada de la vida que imagina el arquitecto, destruyendo los antecedentes culturales y el imaginario asumido como herencia desde un punto de vista universalizante de la civilización. No nos referimos a la tradición sino al imaginario contemporáneo que se desarraiga de facto con las intervenciones inhóspitas con el entorno. No se trata de denostar el templo frente a la trama urbana, la cuadrícula frente a lo orgánico, ni la forma establecida del clasicismo de cualquier tipo frente a la forma imaginada de los epifenómenos característicos de una visión. Solamente consiste en saber qué leyes están en la presencia y qué ordenes deben prevalecer cuando se emerge de la duda y por qué racionalidades se decanta el proyecto entre modelos o caminos a seguir, más que por las correspondencias artísticas, las traducciones o traslaciones y, mucho más que por la mera provocación de una postura intelectual *cínica o divertida*. En el mismo sentido se trata de la metafísica de la presencia y, con ello, en esa interesante descripción acerca de la escultura que no se refiere a un dibujo de un objeto dentro de una carta, sino a la carta en sí.

“Wigley ha observado tanto como que la “traducción” de la carta de la contribución de Derrida como un escrito cuyo dibujo, nominalmente “la contribución” se encuentra incorporada como *no-escritura* también evidencia mecanismos familiares a la metafísica de la presencia. Otra traducción, quizá una mejor lectura reconstructiva en la que no se violaría la carta, sino que al mismo tiempo no se obedecerían sus propiedades, podría haber sido tratar toda la carta como la contribución “esta escultura” habría estado referida no a un dibujo de un objeto dentro de una carta, sino a la carta en sí misma. Un abundante y bien conocido precedente para este tratamiento estaba disponible, considerando la proliferación de la

“correspondencia artística”. También esta táctica hubiera enfatizado que Derrida, ostensiblemente el origen y autor de la carta, estaba también siempre “traduciendo”, aún en el momento de la primera escritura. El tema de la traducción puede encontrarse a través de la obra de Derrida, por ejemplo en los ensayos “Las Torres de Babel” El último ensayo es especialmente interesante aquí para la discusión sobre ‘adición.’” (o incorporación NT)²³⁵

El conjunto de huellas o trazos vitales se traslada a la arquitectura por el rechazo a la optimización ideal de dimensiones abstractas y/o universales. “El plan de la arquitectura de la era moderna ha clasificado las diversas *funciones* de la arquitectura y ha intentado definir entre ellas un diagrama de relación, es decir un modelo abstracto. Y al sustituirlo por un diagrama de relación con el espacio surgió el *arquetipo*. Se puede decir que el arquetipo es el intento de establecer un modelo espacial óptimo para cada tipología arquitectónica: la vivienda, la biblioteca o el hospital. El acto de diseño de la arquitectura se centraba entonces en la tarea de adecuar ese modelo abstracto a las condiciones de suelo y concretarlo.” “Sin embargo, el proceso de extraer la *función* de los distintos actos del hombre y formar un diagrama espacial óptimo encierra un claro peligro. En este proceso de extracción, debido a una fuerte idea objetiva de la ciencia moderna, que busca la *optimización*, sólo se acentúa la precisión de los factores y se excluye por completo la complejidad y la ambigüedad de los hechos o la evolución conforme al paso del tiempo. Se ignora el sentimiento lleno de frescura, de un hombre que habita el tiempo vivamente, y se toma únicamente por objeto la imagen del hombre abstracto, que dispone de razonamiento universal.” Toyo Ito, *Arquitecte*. p 23. Exposición. Casa Asia. Ministerio de AA.EE. Generalitat de Catalunya. Ajuntament de Barcelona. Gobierno de las Islas Baleares. Diciembre 2002

Esa idea comentada por Toyo Ito es la línea dominante heideggeriana o metafísica que se encuentra en los escritos de arquitectura, en parte por contraposición a los ejemplos mostrados. En el otro extremo de ese panorama se vive el riesgo y la invención de la materia descorporeizada que propugnan los arquitectos de la materia crítica. Por eso asistimos a tal distanciamiento entre unas posiciones y otras. Abstracción y materia en las actitudes críticas, al fondo como telón funciona lo reglado, lo normalizado, lo mediocre, algún asidero en el que pueda creer la mayoría de una profesión demasiado desconcertada. Después, como resultado añadido, los medios de comunicación se encargarán de promocionar los mensajes de aprobación o rechazo de esos atisbos de tendencias que muchos querrían ver como indicios de alguna certeza. La arquitectura como compromiso social y vital, entre tanto, atraviesa por un período de oscurecimiento, en tanto la arquitectura más propagada es la que se realiza en superactuaciones, grandes complejos y macroproyectos, que dan la vuelta al mundo en forma de consumibles culturales. Promover un acercamiento entre la ciudadanía y los arquitectos y favorecer la accesibilidad a la arquitectura y su comprensión es un objetivo realmente deseable, en contra de las fraseologías oscuras y esotéricas del discurso endogámico de algunos arquitectos y de algunos entornos académicos.

La ciudad, que carece de teoría en mucha mayor medida, se vuelve hostil con los discursos herméticos. Se da la paradoja de que la ciudad es hermética en tanto sus partes más ricas se vuelven impermeablemente amables, revestidas por el yo de los arquitectos, en contra de la inclusión de los usuarios, por sus muchos *yo es frente a otros yo es*. Siguiendo a Carlos Castilla del Pino, “los yo es que el sujeto construye no se superponen en la memoria desordenadamente”, se “evocan” u “olvidan”, “si resultaron eficaces” o “si provocaron fracaso”. (op. cit. pág. 55). Conviene recordar aquí a Borges: si provocaron fracaso, los autores, probablemente, no dieron lugar a precursores. Y volviendo a Ortega y Gasset, las transiciones se verían retardadas o interrumpidas.²³⁶

Tal vez por eso, la abstracción y su carácter excluyente llevan a Toyo Ito a reclamar holguras suficientes para que “entre en juego la sensibilidad individual” frente a esa exclusión unívoca en el planteamiento y las soluciones que permita reordenar las individualidades o “yo es” del sujeto en la ciudad. La conclusión de Toyo Ito es buscar un “método que se dirija hacia una coincidencia de los actos de vivir y construir”, lo que puede parecer demasiado idealista o

235. HAYS, K. Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2000 [1998]. [p. 740, nota 25] Traducción de Joseph F. Graham, en “Diferencia en la Traducción”, ed. Joseph F. Graham (Ithaca: Cornell University Press, 1985), and “Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok,” introduction to Abraham and Torok’s *The Wolf Man’s Magic World: A Cryptonymy*, trans. Barbara Johnson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

236. CASTILLA DEL PINO, Carlos (op. cit. pág. 55).

237. Ver, entre otras publicaciones, "Arquitectura Viva" n° 87. Madrid. Noviembre-Diciembre 2002.

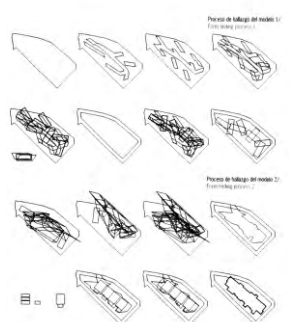


Fig. 65. Bloque residencial de Gratkorn. Weichlbauer&Ortis. Análisis de procesos de creación de formas.

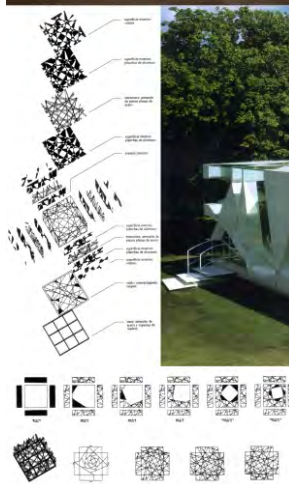


Fig. 66 . Pabellón Temporal de la Serpentine Gallery, Londres. Toyo Ito. Análisis de procesos de creación de formas.

platónico, dada la escisión entre el hombre contemporáneo y el sueño de su morada, pero no menos necesario.

El proyecto como ensamblaje de huecos.

La formulación de la búsqueda de entornos vitales de mediación conduce a otras aportaciones, que tienen que ver con la forma de concebir el volumen como un entramado de huecos y aberturas, donde el plano consistente de los cerramientos es una celosía y la membrana envolvente se abre y desarticula esponjando los límites que acaba de definir.

Sobre las formas de concebir y las acciones de proyecto de este tipo, conviene repasar dos interesantes y distintos proyectos y sus formas de adopción de estrategias previas: El Bloque residencial de Gratkorn de Weichlbauer&Ortis (Fig 65), que exhibe una fórmula que se denomina "proceso de hallazgo del modelo 1 y 2" que no acaba de entenderse del todo por quien lo analiza, pues aparte del colorista y volumétrico resultado, la operación ofrece dudas sobre el vértigo residencial que puede ofrecer a los habitantes menos arriesgados. Con los vuelos de las terrazas encumbrados casi a la máxima potencia excesiva, lo que se ha hecho en este proyecto - a mi juicio - es exacerbar el plano consistente y darle continuidad ilimitada para configurar todo el programa sobre la base de una textura de huecos y aberturas de los vuelos semiabiertos al cielo y a los costados, tres dimensiones en las formas-volumen y una unificación precisa de los huecos acristalados que siguen otro ritmo distinto y acentúan sus perfiles en relación con la otra pauta de huecos señalada por los muros cortados en algunos puntos, de forma reglada o arbitraria, según se mire.²³⁷

El Pabellón Temporal de la Serpentine Gallery, en Londres de Toyo Ito, (Fig 66), es un puro patrón ornamental, según *Arquitectura Viva*, producido por la rotación del cuadrado que germina la sección a través de un proceso complejo de creación de formas soportadas por una estructura de vidrios, planchas de aluminio, piezas planas de acero en todas las dimensiones y al interior y exterior, lo que daría lugar a la utilización generalizada del plano consistente de sección mínima variable, si queremos seguir el argumento de nuestra tesis. Y también al hecho de que lo utilizado como sección es un plano generatriz de todas las secciones mínimas en plantas alzados y secciones, aunque alcancen el volumen necesario para albergar la estructura portante o de cierre que las necesidades resistentes requieren. El resultado es una pieza compleja construida en tres meses y basada en un suelo demadera contrachapada y césped, que es toda una declaración de principios respecto al espacio concebido tridimensionalmente por una estructura plana que al adquirir movimiento articula el resto de las componentes del artefacto espacial, organizando un cúmulo de formas en cada una de las caras y produciendo en conjunto un alambicado complejo de entradas y salidas de luz y conexión con el jardín y, en general, con el paisaje. Este artificio no tiene parangón en otras obras efímeras y se sirve de su intrínseca estructura de creación como estrategia de complejidad de su forma volumen que solo parece entenderse desde la complejidad si se dan algunas claves de la formación estrictamente geométrica del orden con el que está concebida con una profunda precisión. Que produce, además, como corolario la ambigüedad de percibirse como un elemento acabado de forma y ornamento espacial compaginados.

Lo liviano y efímero como coartadas de esa ambigüedad, no crean a veces más que nueva frustración del espacio obtenido de formas simples. Pero aquí estamos ante un ejemplo de forma simple descompuesta en un repertorio formal reconocible solo para ese empeño mínimo. Estamos pues, ante uno más de los casos de entrelazamientos y delirios que se solapan en esa búsqueda frustrada o no, exagerada o no tanto, del yo de cada uno de los proyectos, de su espacio y tiempo directamente apropiables. En esa lucha por encontrar un sitio donde aparcar la arquitectura, lo liviano y lo efímero son excusas, coartadas o soluciones, ¿por qué no? para acomodarse a los huecos disponibles. Los anexos se plantean como abordajes, la arquitectura como un vehículo de navegación y la naturaleza como una extensión recreada de lo construido. La fluidez permite densificar lo abierto. La ambigüedad consiste en rebasar lo obvio e inducirle

formas de enigma. La penetración es una forma de ensamblar el intercambio de flujos. La experimentación, la tensión y la duración se tratan como estímulos de contagio de la percepción, más que como elementos constructivos de uso. “Lo experimental ocupa en todas partes el lugar de lo real y de lo imaginario. Por todos lados nos son inoculados los protocolos de la ciencia y de la verificación, y disecamos, en vivisección, bajo el escarpelo de la cámara la dimensión racional y social, al margen de todo lenguaje y contexto simbólico.”²³⁸

238. BAUDRILLARD, Jean. *Libération*, 1996. *Quaderns*. Barcelona, 2003.

La arquitectura *avanzada* sería, de esta manera, la que cuenta con esa capacidad de integración e inclusión de significados, a costa de perder algunas de las connotaciones funcionales entendidas como los separadores de acciones humanas. Pero además de ese cambio de nociones sobre los hechos individuales, el tiempo, el espacio y la ambigüedad, mucho más contradictoria que la enunciada por Venturi, lo que se producen son una serie de implicaciones con las nuevas tecnologías en los que los conocimientos son a la vez precisos y fluidos. Otra vez Derrida nos pone sobre aviso, de la mano de Wigley sobre las metafísicas de la presencia y la noción de adición o de ensamblaje.

“Mark Wigley ha observado que la verdadera noción de “agregar” (o *añadir* NT) presupone una totalidad a la cual se hace la agregación. Por ejemplo, está bajo la lógica de la ageragación que un “ornamento” es “añadido a” un auto-contenido, y entero receptor tal como “el edificio en sí mismo”. La metafísica de la presencia, operando en la lógica de tales “agregaciones” se expone al escrutinio de Derrida del suplemento, uno de los antes mencionados *indecisos*. En su análisis, Derrida muestra que la clásica agregación del suplemento presupone la presencia de existencias que no pueden existir. “La lógica de la agregación (o *adición* NT) no es sino un deseo para una naturaleza entera, sin necesidad de suplementación, a la cual la cultura llega como una exigencia externa, y es de este modo otra manifestación del sueño de un significado trascendental. Una familia entera de *separatrices*, *separadoras* (o *dicotomías* NT) dirigidas a la estructura de la cultura/naturaleza (enfermedad/salud, malo/bueno, etc) es sacudida por la lectura del suplemento.”²³⁹

239. HAYS, K. Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2000 [1998]. [KIPNIS, Jeffrey, “/Twisting the Separatrix”, *Assemblage* 14 (abril 1991)]

En este sentido la teoría fragmentaria anticipa el desarrollo espacial de nuestra sociedad y alumbra una continua concatenación de procesos. Procesos que más que como adición entendemos como multiplicación. Como hemos visto sobradamente, desde la general aceptación de los procesos que alumbran la complejidad y la contradicción, el proyecto se ha ido haciendo a través de la superimposición, la yuxtaposición, la sedimentación, la retícula organizada por capas en vez de puntos, los muros como referencias dialécticas a la diversidad de sus funciones principales y secundarias, los entrelazamientos, las sinergias, los vínculos, etc.

Es como si el *proyecto contemporáneo* de Louis Kahn, el hilo conductor de la tectónica que va llegando a los arrabales de la época del Centro Pompidou, de la mano de los defensores de la tectónica frente a los excesos de la forma descomprometida, estuviera ahora mediatizado o cogenerado no por los espacios “servidos” y los “servidores”, sino por los planos activos que anudan, separan o multiplican todas estas funciones en un plano perpetuo que se hace y se deshace o se pliega y se despliega en función de una ley que lo convierte a la vez en principal y secundario elemento de acción de otro grupo de acciones múltiples encadenadas.

La Estación de Basilea de Cruz y Ortiz, por ejemplo, como proyecto radicalmente contemporáneo es un plano que corta radicalmente el sentido longitudinal de una estación de tránsito, pero une inexorablemente la ciudad a su través, mediante un plano continuo de sección única y forma quebrada que identifica la pulsión de puente-estación-paseo, activando capas de percepción que, sin su forma, quedarían latentes o dormidas. El espectador asume conscientemente el sentido del proyecto porque se le hace una vuelta de tuerca a la duda y se construye el orden sobre el asombro inicial, que el arquitecto ha logrado transmitir.

El buen proyecto de arquitectura contemporánea sería el que tematiza la perplejidad, introduciendo elementos de racionalidad *interparadigmática*, y sobre todo el que hace preguntas y responde con orden a las dudas. Muchas veces a las que el mismo proyecto convoca. Un buen

proyecto de teoría contemporánea exigiría un glosario fundado en principios tectónicos contrastables sobre esas nociones y términos tan ininteligibles como profusamente empleados, una revisión conceptual y de principios y un análisis de la filosofía de la arquitectura que contenga elementos de rigor y de tectónica. Un buen proyecto arquitectónico exigiría acciones y estrategias diferentes y, como se ha visto, nuevas variables metodológicas de formas de ensamblaje.

La revisión crítica de ejemplos en los que, a pesar de la diversidad, van apareciendo constantes más o menos recurrentes y catalogables, permite analizar la compleja estructura de las nuevas formulaciones de proyecto, desde el enunciado a la solución pasando por el desarrollo. Indagando, por ejemplo en la complejidad de las geometrías dominantes en las envolventes de las torres se comprende como las torres están cambiando de sistema estructural, bajo la apariencia de disfrazar su piel de llamativas y coloristas epidermis.

Ese proceso afecta a toda la construcción en altura, pero las torres son un emblema experimental en constante evolución. Desde la Torre Wörmann en Las Palmas de Gran Canaria, seleccionada en la Bienal de Arquitectura 2005, a los modelos más conocidos de Foster, Nouvel, EMBT, las torres son objeto de análisis para encontrar nuevas claves en las innovaciones del tipo, que convienen al discurso que se viene anticipando sobre la formación del proyecto como una combinación de tres elementos fundamentales, el plano consistente, la sección generadora y la tectónica de flujos como variables conjuntas de teoría y proyecto.

A partir de estas visitas reincidentes a tipos y proyectos de distintos pares de temas, o asociaciones tipológicas podemos comprobar el alcance de lo que Luis Rojo ha denominado “estrategias de simplificación e intensificación”. En el caso de los auditorios, los arquitectos españoles están dando muestras de una vitalidad extraordinaria, en la que los recursos hasta ahora parecen inagotables. Partiendo de premisas muy queridas a los arquitectos de la modernidad y subvirtiendo a la vez los modelos de planteamiento, nudo y desenlace de las geometrías narrativas comunes a los pioneros del Movimiento Moderno, las nuevas configuraciones del proyecto responden a eslabones y narraciones encadenadas por otras lógicas que suelen hacer algún guiño, pero son radicalmente nuevas en la concepción estructural de la forma y de su cerramiento.

Las torres, la construcción en altura, crecen exponencialmente en las fisonomías urbanas. Su análisis tectónico es una constante acelerada en los últimos tiempos, con una creciente oleada de nuevos adelantos técnicos y constructivos que permiten nuevos alardes en altura, rapidez y diafanidad.

240. Ver “Tectónica” dedicada a muros cortina y huecos. Madrid.

Para empezar este recorrido sobre los argumentos de una nueva tectónica veamos la Torre Millenium en Sabadell, de Joan Roig y Enric Batlle, en relación con la reciente Torre Agbar de Barcelona. El muro cortina de esta torre de Sabadell, (Fig. 67), está separado del suelo, de la estructura y de la coronación y vuela 3,60 m respecto de los pilares. La idea es la creación de un espacio interior abierto a la ciudad, diáfano, terso en la envolvente “brillante y bicolor”, que está perforada por una franja intermedia “para la aireación de la planta de instalaciones”. La fachada está compuesta en sus elementos exteriores por una serie de elementos que confieren un carácter de lámina continua al plano de fachada, separada de los planos estructurales y con un sistema portante separado también de estos. Es una construcción que busca la transparencia y cierta ingravidez en un sistema de cerramiento autónomo, formado por paneles de aluminio, separado del estructural compuesto por pilares de hormigón armado y forjados reticulares. Una solución muy correcta y muy bien construida, que alcanza un notable nivel de esbeltez, mediante una planta que se cambió a rectangular y unas adecuadas proporciones en altura y en la coronación.²⁴⁰

241. Ver Pasajes Construcción, nº2 América Ibérica. Madrid 2004. Monográfico sobre Torre Agbar. Y ver también información sobre tratamientos del vidrio.

Analicemos la Torre Agbar de Atelier Jean Nouvel (Fig. 68)²⁴¹ En esa obra se configuran las claves del pensamiento arquitectónico actual, que están basadas en una geometría dominante en las envolventes, un formalismo ecléctico en los contenedores y una concepción estructural

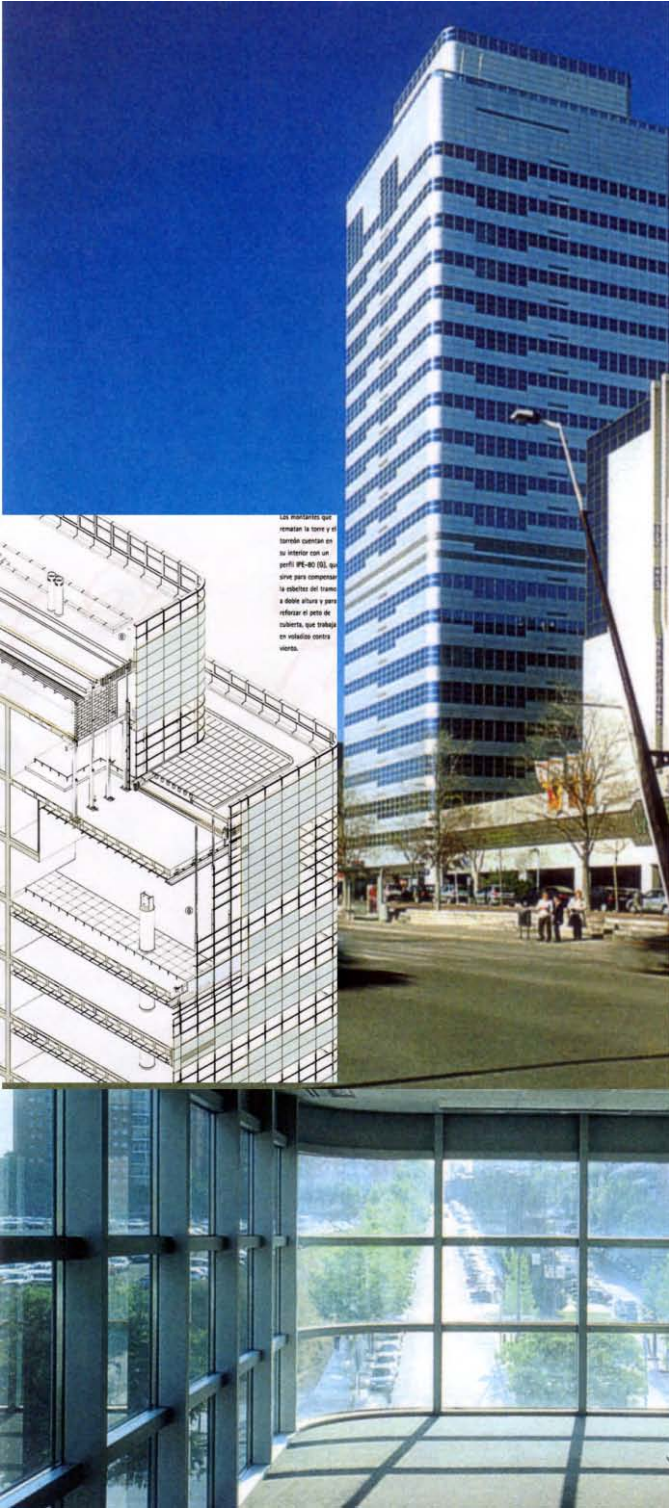


Fig. 67. Torre Millenium en Sabadell. Joan Roig y Eric Batllé.

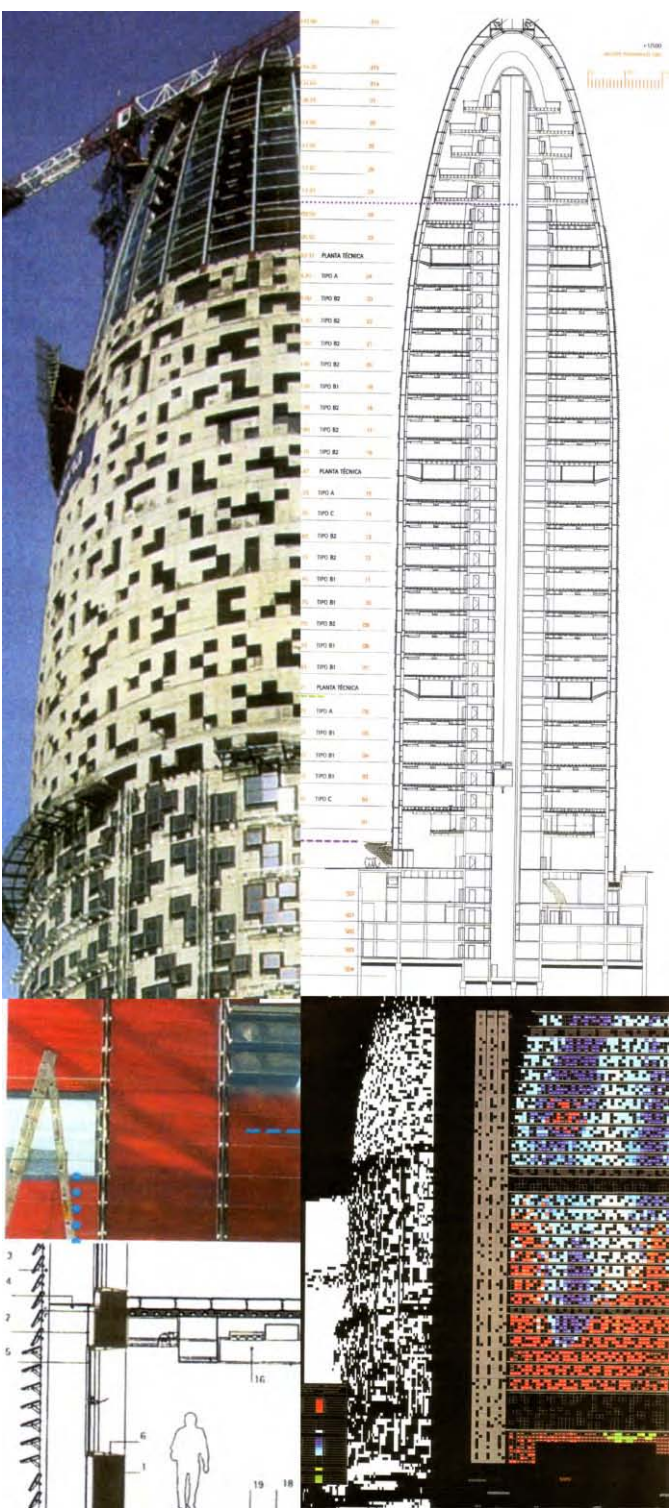


Fig. 68. Torre Agbar, Barcelona. Jean Nouvel y Fermín Vázquez

simultáneamente deudora de la tectónica y de los emplazamientos de las instalaciones, que son las que ensamblan los huecos..

Se trata de una edificación de 141 m de altura, con planta elíptica (ejes principales de 39,40 y 35,42 m) y cuerpo cilíndrico, cerrado sobre sí mismo en la cúspide. Los sótanos son de “losas y pilares de hormigón armado” y los 110 primeros metros sobre rasante, consisten en dos cilindros de carga no concéntricos, “en los que se van apoyando los forjados”. La fachada cuenta con una “doble” piel que forma un doble filtro hasta la planta 25 con huecos aleatorios en una composición de “transparencias colores y brillos” y una cúpula acristalada. Las instalaciones tienen una compleja resolución en plantas técnicas, patios verticales y falsos techos, conectados al cilindro interior.

En esta breve descripción se encuentran condensados los tres principios generales que, - en nuestro argumento - , implican que la textura de la corteza de la torre es la base de las tres grandes decisiones del proyecto: como reformador del ensamblaje de huecos, el plano consistente que lo envuelve, formado por dos secciones con espesor y función portante; la sección generatriz, que desarrolla plantas en sentido vertical y horizontal y la tectónica de flujos, que induce percepciones variables sobre una trama geométrica “aparentemente aleatoria de huecos (denominadas jaulas de armadura, de 0,925x0,925m) que es la armadura del esqueleto y, a la vez, del sistema de comunicaciones expresivas de luz, color y transparencia de la torre.

Esta complejidad de nuevo tipo está basada en una nueva manera de entender el sistema de formas y el sistema de gravedades para aportar oscuridad y luz a la vez sobre las texturas, mucho más que para hacer hablar solo a las formas y volúmenes de las que habla Venturi. Por supuesto también al volumen, pero entendido no como ocupación, sino como envolvente. Y también como envoltorio de unas formas diferentes y también expresivas de la manera de colonización visual del espacio.

La textura actúa como emisora y receptora de imágenes, pues la Torre AGBAR trata la luz como elemento evanescente de la forma exterior y material tangible de la luz interior, siguiendo unas pautas de resistencia corregidas por los ingenieros calculistas de la estructura para soportar la multiplicidad de tensiones de la envolvente, en un proceso no tan distante de los que dieron lugar a cambios texturales en las conchas de hormigón de la Opera de Sydney. Tan auténticas a los efectos de *probidad* de la obra como aquellas, se podría decir, contradiciendo a W. Curtis.

Capítulo IV. II Parte. El plano consistente, la sección-generadora y la tectónica de flujos como variables de teoría y proyecto.

“Decir no es mostrar”. En el aforismo 5.6.2. de Wittgenstein del “Tractatus lógico-filosoficus” se puede contener la contradicción actual de la arquitectura enfocada como textura, como desdibujamiento de los límites de la espesura de la corteza tectónica.²⁴²

242. Viene citado por Castilla del Pino (op. cit.) a propósito de “el limitado saber sobre el otro” y el saber cómo sirve (la arquitectura) al otro o para decir lo que se sabe de él.

La estructura del proyecto que estamos intentando definir pasa por esa definición *wittgensteniana*. En el discurso que se ha venido sosteniendo, constatamos la aparición de tres nuevos componentes que forman parte de las variables que se mantienen en proyectos contemporáneos de todo tipo. Forman el espesor que determina la estructura del objeto de arquitectura, y que alberga además los elementos de redes, flujos y energías, que organizan el espacio de la envolvente que dice pero no muestra y el espacio contenido dentro, que narra en un lenguaje nuevo.

Estos dos espacios configuran a su vez una serie de percepciones que se pueden deducir, en primer lugar de lo que se denomina el *plano consistente* o constructivo que estructura la densidad de la corteza. Es el plano que constituye el motivo principal de concepción del conjunto de la obra. Por sus características, adopta la forma de una envolvente continua constituida como una superficie densa que contiene sin mostrar elementos de estructura, de control, de instalaciones y de cerramiento que constituyen un plano denso continuo. Sería la cáscara del Auditorio de Roma, el plano hendido del Auditorio de León, el tenso cerramiento de la Tienda de Prada en Tokio, la cubierta y el suelo del Intercambiador de Zaha Hadid, etc.

En segundo lugar, en estos y muchos proyectos que se comentarán a continuación, aparece la *sección generativa* (*generatriz*) o *sección-generadora* que desarrolla dinámicamente el espacio global del objeto como si fuera un desarrollo de secuencias formalmente yuxtapuestas a partir de un núcleo espacial que no es interno ni externo, sino que actúa como una pieza de secuencia que articula el espacio desde dentro o desde fuera. Continuaría la idea intuitiva de Sterling acerca de la creciente importancia de la sección en el proyecto moderno y tendría como ejemplos muchas experiencias contemporáneas, desde el Centro de Arte de Cincinnati (Fig 68), al Premio Mies van der Rohe 2005 de Koolhaas, pasando por decenas de los proyectos aquí reseñados. Es la base del *plano-secuencia* interior que articula el volumen a través de una dinámica de planos que crean fachadas y envolventes no visibles desde el exterior, pero con idéntica fuerza.

En tercer lugar, el otro componente transversal es el de la *tectónica de flujos*, que resulta del conjunto de intervenciones sobre las pieles que arman el esqueleto constructivo, pero no pertenecen propiamente al plano consistente, sino que se producen como atributos materiales de su corteza externa. Son los atributos que intercambian su naturaleza abierta con el entorno y utilizan la luz, el color, la vibración, la percepción, la temperatura, el clima y otros elementos como vehículo de intercambio con energías eléctricas, agua, flujos electrónicos o cualquier otro elemento de transferencia. En esta línea tendríamos otra larga serie de proyectos, como la Torre Agbar, los de Toyo Ito, los Parques del forum, la obra de Abalos y Herreros en el Retiro, etc

Multiplicando por varias estas dimensiones consideraríamos el *proyecto contemporáneo* como el resultado de una configuración jerárquica de diversos planos consistentes, generados por varias secciones que producen un espacio libre formado por secuencias volumétricas que se reflejan en distintas tectónicas que configuran la piel interna y externa, o el límite de ambas hacia dentro y hacia fuera. El proyecto, así configurado, subvierte radicalmente el esquema de planos alzados y secciones que son los protagonistas principales del proyecto moderno, cambia el concepto de fachada, las nociones de plantas y cubiertas y altera las geometrías que quedan determinadas por procesos de génesis de formas y elementos constructivos que se salen del concepto de “detalle”, para entrar en la idea de secciones constructivas proyectuales, si se quiere o de planos “espesos”, que contienen a la vez las redes e instalaciones y llevan

insertos los sistemas de configuración, distribución y captación de energías o del metabolismo de los edificios. Los elementos del proyecto moderno configuran una serie de prismas que se han convertido ahora en estrategias tridimensionales de sección variable y múltiples potencias expresivas interactivas con la envolvente.

A la vez estos planos “activos” determinan la *esencia constructiva* de los objetos arquitectónicos en su percepción sensorial, siendo por tanto portadores de mensajes simbólicos, de signos y significados cuya interpretación queda muy lejos de la formulada en principio por el proyectista. En contra de lo dicho por Eisenman acerca de que el “organigrama es la materia”, este “proyecto contemporáneo” del que hablamos con la intención de definirlo como alternativa, sí puede constituirse en un objeto o tipo de proyecto que puede entenderse como materia. Y más aún, *materia crítica*, pues articula una serie de contenidos materiales una serie de percepciones sensoriales, - experiencias en un amplio sentido táctiles -, cuya transmisión al usuario y al espectador son automáticas y constituyen una forma sobrevenida de lenguaje, que trata de poner en evidencia sus claves sin decirlo.

La actual eclosión de colores, formas, tectónicas, materiales y composiciones que añaden valor a tantas obras de arquitectura, contribuye al *intercambio transparente*. Coincidiendo con las caracterizaciones que algunos filósofos hacen de la sociedad actual, a una “sociedad transparente” le corresponde una “arquitectura transparente”. La consecución de ese propósito genérico es más difícil de establecer, porque la transparencia parece ser la penetrabilidad de un límite que está siendo abierto a la porosidad, no solo de la luz, sino del color, el clima, el artificio, el espejo y el paisaje.

Los matemáticos actuales, están a punto de solucionar la Conjetura de Geometrización de Poincaré sobre la completa caracterización de los espacios tridimensionales, lo que aclararía el conjunto de hipótesis que se hacen sobre este proceso para identificar las claves que resolverían el proyecto de la materia frente a la abstracción y la máquina. Pero ningún espacio multidimensional podría escapar a la dilución de límites practicada y perseguida por el proyecto contemporáneo de arquitectura, tanto si es en membranas, como en fachadas reticuladas, en corazas ciclópeas de hormigón y acero; tanto si se acude a un intercambio de límites físicos desdibujados o ambiguos, como si se limitan con precisión de bisturí las aristas dejándolas inmersas en el paisaje, como ocurre con la Biblioteca de Usera, de Abalos y Herreros.

243. Peter Sloterdijk. Entrevista con
Ciro Krauthausen. *Crítica de Chantal
Maillard*. El País. Babelia n° 594.
Madrid 2003.

Esta trasposición de elementos de proyecto a elementos contruidos tiene una inmediata traducción filosófica, como se ve a continuación. El pensamiento de la multiplicidad parte de esa filosofía de la transparencia global, que es espuma antes que globo. Sloterdijk defiende que habitar significa formar esferas y contradice a Heidegger sosteniendo que el ser humano no es un “ser-en-el-mundo” sino un “ser-en-esferas”. De la interpretación de Esferas I (Burbujas), el libro de la trilogía de Peter Sloterdijk, se deduce según Chantal Maillard, que el ser-en-esferas constituye la relación fundamental del ser humano en esferas, pues estas son estructuras de inmunidad, generadoras de espacio interior. “El mundo poliesférico en que vivimos, ya no es globo sino espuma. No hay centro porque todo se ha convertido en centro. El mundo virtual no es un mundo globalizado sino espumizado. Las burbujas aisladas no son integradas en un hiperglobo único, sino concentradas en grandes montones irregulares. La fenomenología de las espumas se convierte en una teoría de lo amorfo, los mercados mundiales y la diversidad mediática. Lo que aparece bajo el nombre de globalización es la guerra universalizada de las espumas.”²⁴³

Los proyectos de bulbos y burbujas y el formato general de la investigación en arquitectura parecen certificar el paso desde los acuerdos bidimensionales de los planos de estructura y cerramientos transparentes a los combinados de leyes volumétricas que no tienen como referencia principal los ejes de coordenadas. Y si los tienen, cuentan con suficientes elementos de deformación y azar, como sucede con el Kursaal de Rafael Moneo en San Sebastián, para que aparezcan en muy segundo plano.

El estudio de las propiedades geométricas de los objetos que no cambian cuando son estirados y retorcidos es la cuestión topológica crucial de la esfera bidimensional. Según el matemático Grigori Perelman, la esfera tridimensional es el único espacio tridimensional limitado sin agujeros. Los arquitectos afrontan investigación de similares características en multitud de proyectos actuales. No sólo en la geometría, sino en los agujeros. Y esto es lo esencial, a nuestro juicio, de los tres elementos que constituyen las variables metodológicas del *proyecto contemporáneo*.

La percepción del universo como un continuo de geometría plana, densa, continua y alabeada, acaba con las supercherías y con las aproximaciones científicas que se tenían por validadas en el siglo XX y abre una expectativa a cierto *alabeo* de la realidad que se aplica a cualquier disciplina. La arquitectura tiene limitaciones de gravedad y ortogonalidad, pero también es el campo de experimentación de la liviandad, la ruptura de los esquemas de cargas y la percepción deformada que hace flotar los edificios en su entorno. La aplicación de la geometría de Riemann es una constante en la creación de volúmenes dentro de un volumen ilimitado y disperso de flujos discontinuos.

El proceso de *desmaterialización* que la *mera abstracción* lleva consigo ha cambiado sustancialmente. Porque “lo real se enfrenta con lo actual”, no con lo virtual, como dice Deleuze. Y lo virtual no tiene tamaño, sino dimensiones variables, que se modifican constantemente. Lo actual es lo desmedido o lo desescalado. El plano que lo abarca todo, la sección que todo lo genera, el flujo sensorial que todo lo impregna. Hasta convertirse en materia. El mismo Le Corbusier planteaba a la vez que “Arquitectura es el juego sabio correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz” y que “La arquitectura tiene que establecer, con materias primas, relaciones conmovedoras”. La aplicación de ese axioma se hace desde el supuesto de que los objetos no están bajo la luz sino que son *determinados o indeterminados* por ella.

Ésta última frase está más cerca de la sensibilidad actual, confrontada tercamente con lo real, si seguimos a Deleuze. E implica la pérdida de la medida de lo real. La pérdida del tamaño es como la pérdida de los ciclos vitales. El tamaño es una variable que busca reconocimiento en la sociedad informacional a base de perder la noción de escala. Pero eso es precisamente, a cualquier escala, lo que sucede con el proyecto de arquitectura contemporánea formado esencialmente por esas tres variables _ plano consistente, sección generadora y tectónica de flujos, que subvierten las variables tradicionales y sumido en una profunda acentuación de estrategias de simplificación e intensificación.

Estrategias de simplificación e intensificación en el proyecto.

Esta búsqueda de reconocimiento, realidad, o sitio, del tamaño se busca en los proyectos porque domina la variable más imprevista del entorno. Esto sucede en proyectos de distinta condición desde la cantera del Estadio de Braga al Intercambiador de Zaha Hadid, en el que el aparcamiento es un plano desmesurado que casi no tiene principio ni fin.

La sección de su proyecto para el Centro de Arte de Cincinnati, Ohio, (Fig.69), es un conglomerado de secciones, engarzadas con las plantas de manera que es difícil diferenciar el plano de planta del plano de sección, en la medida en que se construyen como un conjunto de ritmos entre llenos y huecos, en un entramado que pone una especie de alfombra urbana hendida en un interior plagado de gestos que acentúan una superposición de volúmenes externos dimensionados como planos opacos y abiertos en una sección continuamente fraccionada en plantas, delimitada por las necesidades de imprimir movimiento a los espacios concatenados que emergen del vestíbulo y ascienden a la luz quebrándose en bloques de luces y sombras que conforman la tectónica de la materia lumínica sobre las fachadas como un mural escultórico cambiante en primas de peso rebajado por su aparente indiferencia respecto

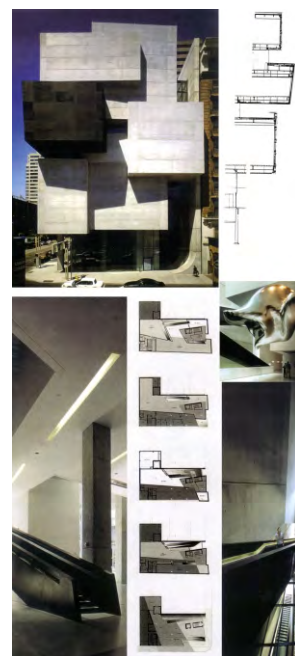


Fig. 69. Centro de Arte Contemporáneo en Cincinnati, Ohio, Zaha Hadid.

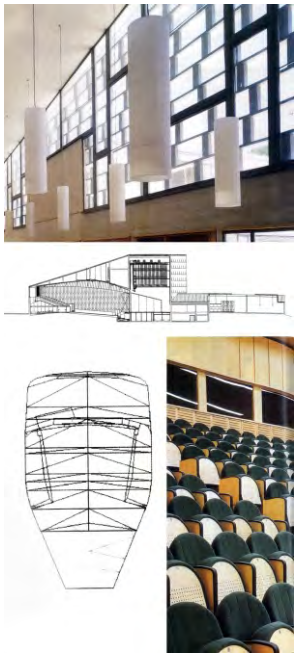


Fig. 70 a. Auditorio de Guadalajara de Begoña Fernández-Shaw, Luis Rojo y Ángel Verdasco

244. Ver, entre muchas otras, la referencia de “Tectónica”, acústica.



Fig. 70 b. Auditorio Ciudad de León. Tuñón y Mansilla

al suelo. Edificio sin zócalo o volumen inerte en el aire, las secciones construyen las materias tangibles de la tectónica interna y externa.

La pérdida de los ciclos vitales supone perder la dimensión de los espacios y tiempos que generan órdenes estables con la naturaleza. Forzados esos órdenes mantenidos durante siglos, los ciclos vitales parecen ajenos. Manuel Castells les ha restado importancia en la sociedad global o sociedad-red. Pero los ciclos vitales existen y, como el lugar, exigen algunas referencias que no se contienen en el objeto solo, sino en la naturaleza que lo envuelve. Es más, cuando la arquitectura envuelve la naturaleza o se convierte en artificio del paisaje asume parte de sus ciclos de luz y clima. En el edificio de Zaha Hadid en Cincinnati hasta las curvas de hormigón parecen conducir la luz hacia ciclos artificiales y materializarlas en un tejido instantáneo en permanente evolución. Esos planos curvos son también visibles en el interior del Auditorio de León de Mansilla y Tuñón, aunque aquí con misiones acústicas.

En dos proyectos de la misma época y el mismo uso, como son el Auditorio de Guadalajara (Fig. 70 a) de Begoña Fernández-Shaw, Luis Rojo y Ángel Verdasco y este último Auditorio Ciudad de León (Fig. 70 b)²⁴⁴ se confirma para muchos la tendencia a la creación de un sólido ordenado según pautas de *plano consistente* como principal decisión de proyecto en el que las secciones construyen las materias *tangibles* de su espacio interior y exterior.

En el primero de ellos ya se plantean que “los paños se disputan su condición contemporánea de volumen y de plano” y el cierre de hormigón está tratado con una pauta geométrica, que lo hiende secuencialmente y organiza un juego modular de sombras que le devuelven su condición de superficie organizada por varios ritmos de piezas combinadas con los vanos acristalados. Así se formaliza una descomposición del volumen que se representa en varias secciones diagramáticas que muestran las configuraciones activas de la sala para teatro o sala de conciertos y el espacio interior queda como un volumen ordenable según diferentes usos y configuraciones acústicas. El edificio se reclama capaz de hacer visible la materia misma, produciendo contradicciones plurales entre las escalas de los diferentes espacios y sus exclusas de conexión, pero se deja llevar de una voluntad de continuidad en los paramentos y en las cubiertas, que ceden algunos quiebros, manteniendo la esencia general de su propósito evocador del proyecto moderno, para trascenderlo mediante la repetición de unos pocos y bien elegidos recursos a varias escalas, de materiales y de composiciones.

Como el de León, es un ejemplo de gran cuidado acústico y eso se nota en la delicadeza con la que se disponen las secciones planas con ligera curvatura y los acuerdos entre el hormigón y los paramentos son una trama que cuenta con tratamientos difractantes en función del sonido que incide sobre los tableros de madera que cuentan con listones y tableros rasurados que sirven de difractantes del sonido.

Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, según comentario de Luis Rojo, han seguido “una estrategia de trabajo” que plantea dos golpes certeros de “simplificación e intensificación”. A mi juicio, la lectura de Rojo es muy interesante, porque señala condiciones plenamente contemporáneas en esta obra, entre las que destaca que “el proyecto se compone, no como forma, sino como problema”, dejando “un rastro de variables postergadas en aras de la legibilidad y la coherencia”.

En este proyecto parece cumplirse una ley de ruptura con la caja moderna a través de la creación de dos pieles y dos cajas. La exterior, de travertino de grandes dimensiones (1x2,40 m) y espesor (8 cm) que recubre el hormigón y le da la apariencia de plano continuo en la mayor parte del edificio, menos en las salas de exposiciones. La de la sala, polivalente en usos y acústica para música sinfónica, de cámara, ópera de salón y conferencias, es de una potencia expresiva verdaderamente colosal. Las múltiples lecturas y las interpretaciones, desde la que habla de la *caja* y el *ojo*, Le Corbusier versus Picasso, al juego cristalográfico de la geometría abocinada de los huecos, pasando por la perforación del muro autónomo, o por la pervivencia de dos cajas en diálogo, son todas legítimas. Pero lo que definitivamente llama la atención es el

proceso de extrusionado de la forma como resultado de un conflicto por engendrar una pregunta sobre el sistema geométrico. Pregunta que quiebra la piel y la deja como motivo autónomo para articular el albedrío de la luz natural y de la luz artificial por sus planos. Aunque se proponga como un modelo de abstracción, parece que se trata de una abstracción musical más que plástica, matemática más que artística, que comprime el volumen desde el plano consistente hasta la tectónica anónima de las dos cajas que compiten en lenguajes entre sí, al exterior y al interior. A diferentes escalas de un proceso de abstracción de nuevo tipo, que hace completamente inquietantes las tolvas de fachada que parecen querer inducirnos a descubrir un misterio interior.

Las computadoras nos han enseñado que la escala es una variable que se modifica en nuestra cabeza y que puede construirse en la realidad sin más que trasponerla mediatizada por el proceso de edificación. Los dos auditorios comentados compiten por hacer complejas sus escalas, pero eso no es resultado de la escalabilidad computerizada, sino del uso de variables tectónicas. Si incurrimos en la confusión de estas, tendemos a pensar que la escala carece de importancia porque la dominamos a nuestro antojo en una realidad que se reproduce globalmente a todas las escalas, en todas direcciones, con todas las dimensiones. Pero eso en arquitectura no solo era pecado, sino mentira, hasta hace bien poco. Ahora la verdad es que se puede hacer, - construir o simular - casi todo partiendo de la necesidad de buscar una nueva densidad espacial que las envolventes habrán de caracterizar como consistencia. En otro paralelismo más que fundado, la compresibilidad algorítmica de los ordenadores se ajusta a unas pautas semejantes a las del propio entorno, comprimido por la masiva ocupación del planeta, pero también - muy significativamente - del objeto arquitectónico. Porque en este las tensiones que produce la necesidad de edificarse con elementos resistentes de mucha inercia y poco peso obliga a un trabajo constante de las estructuras más compactas a compresión.

E incluso las formas más aerodinámicas, que se ven en Calatrava, por ejemplo, e inducen a pensar en grandes operaciones de tracción de láminas incluyen a menudo escondidas corazas resistentes a compresión. Pero como sostiene Lindsey, la compresión sucede a través de una cierta pérdida de la información y este proceso también está íntimamente relacionado con la escala, la del edificio y las de las partes entre sí, en un intrincado proceso de cambio de proporciones. Y ese proceso también está fundamentando en el procedimiento artístico que lleva a transformar un gesto en un edificio.

“La Compresibilidad Algorítmica, un concepto en programación de ordenadores, describe la habilidad de la información para ser representada en formas más cortas que las originales. Una narración corta es una descripción de acontecimientos que es comprimida en relación a lo actuales sucesos en el tiempo. Un archivo JPG de imágenes de ordenador es más pequeño que su homólogo original. Las compresiones suceden a través de una pérdida de información. Esto es lo que las hace útiles”. Zaira, ahora a propósito de Gehry, afirma a continuación: “Yo no lo sé exactamente. Algunas veces debe ser una clase de gesto, una reacción automática a alguno de las topografías urbanas existentes, e inspiración de algo que he visto en una pintura... Mis proyectos siempre se desarrollan a través de una sucesión de pruebas en diferentes medios que tienden a envolver un gesto en un edificio.” (Zaira 1995)

Para algunos ese conjunto de acontecimientos arbitrarios está nuevamente en la *mano* de los artistas. “*la esquisse*”, como se enseñaba en la *École de Beaux-Arts* a la vuelta del siglo pasado, es un dibujo arquitectónico hecho rápidamente, usualmente sobre plano, intentando capturar las ideas esenciales de una concepción de proyecto. El francés para esbozo, *esquisse* dispone el “parti”. *Parti* del Latín, dividir, describe la “elección”, el camino, los medios, el método, o una actitud hacia una solución.” (Harbeson 1926). [p. 52]

Es interesante ver que no se trata tanto de un esqueleto científico como de una disposición de la experiencia del conocimiento, lo que hace reaccionar acerca del movimiento de las manos y eso implica el movimiento del ratón o el lápiz digital, igual que el antiguo lápiz de grafito. “Pienso de esta manera. Estoy solo moviendo el lápiz. Estoy pensando lo que hago”,...”pero

Fig. 71. Residencia de ancianos, Herrerueta de Oropesa, Toledo. Julio César Moreno Moreno.



no estoy pensando acerca de mis manos”. (“Van Bruggen 1997”) ²⁴⁵. Lo mismo ocurre con el ratón digital, con los lápices electrónicos y con los gestos de proyecto.

La hibridación como método experimental.

Lo que carece de escala, sea esta humana o arquitectónica suele también carecer de dimensión responsable hacia el entorno natural. En la formulación del proyecto residencial vuelven a percibirse las constantes que se han visto anteriormente para otras tipologías, alcanzando mayores cotas de dimensionamiento a escala humana.

Perder parte del orden de la naturaleza siempre es perder dimensiones de intrusión en el hábitat humano. Aquello que contiene algunas o todas las escalas de que es capaz, suele producir hábitats de la biodiversidad con lenguajes múltiples. Pero lo que se hace con el ordenador sin otros componentes de conocimiento no tiene fuerza para articular un orden superior, es un elemento de responsabilidad en la medida en que responde a aquellas variables para las que fue creado. Y estas, perceptible o imperceptiblemente, son las que responden a la necesidad de devolver al sujeto nómada un nuevo lugar, aunque sea totalmente inventado. O un “no lugar” en el que crecer cambiando su orden vital secuencial, basado en la existencia de gestos artificiales que conforman *naturalmente* el lugar.

246. Ver “ViA arquitectura” n° 13.

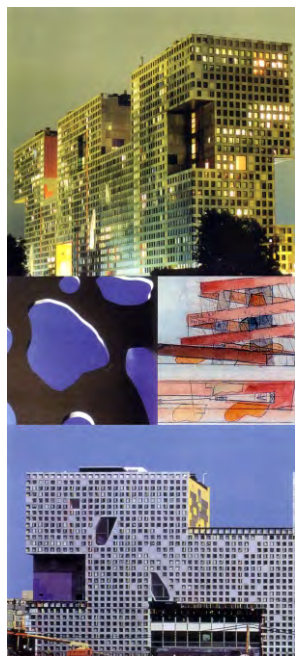


Fig. 72. Residencia Simmons del MIT en Cambridge, Massachussets. Steven Holl.

La Residencia de Ancianos en Herrerueta de Oropesa, Toledo, de Julio César Moreno Moreno, (Fig 71), es un caso de construcción del lugar, a través de una señalización efectiva del problema de la escala, del énfasis del entorno, de la adscripción de significados al color y de la construcción de volúmenes mediante planos consistentes que configuran formas visualmente reconocibles del orden arquitectónico y de sus variables volumétricas. El problema de la figura-fondo se acrecienta mediante la construcción de cajas de distinta jerarquía, con una cubierta de hierba en planta primera, que aloja en buen tiempo el cine de verano. El destino de residencia de tercera edad es un elemento fundacional, para una estructura residencial que quiere introducir complejidad en los “cotidiano objetivo”, tal vez la única cosa que interese a las personas mayores. ²⁴⁶

Por el contrario, el mastodóntico edificio de 115 m de longitud y diez plantas de altura destinado a residencia estudiantil para 350 alumnos y con un teatro de 125 plazas que constituyen el programa de la Residencia Simmons del MIT, en Cambridge, Massachussets, (Fig. 72), de Steven Holl, buscan la complejidad a mayor escala, mediante una configuración esponjosa y permeable que se articula a través de un poderoso alzado, que es un ejemplo de plano consistente fraccionado por huecos y vacíos de otra escala que le hacen aparecer como una gigantesca retícula celular en la que algunas células se han metamorfoseado en una apariencia desordenada, contribuyendo a una fraccionalidad reglada en planta y sección, determinando las instrucciones formales de las estrategias de proyecto en una serie de cuadrículas visibles como elementos generadores de secciones y planos distintos, que separan y enlazan un orden formalmente artificial, que tiene en las resonancias discrepantes de sus agujeros y macizos un impresionante contrapunto que quiere ser representativo de alguna reminiscencia natural o biológica. Se diría que el microscopio se ha utilizado aquí para hacer una prueba de laboratorio que conjugue todas las capacidades para hacerse preguntas, tal vez sobre la escala de las micro-partículas que hacen vivir a un organismo en permanente estado de observación. Si lo comparáramos con las residencias del campus finlandés de Aalto, la sensación nos llevaría al cambio de escala residencial que ha experimentado el siglo y a la

sensación de que la tectónica encubre más que el paisaje el ámbito del conocimiento y lo diferencia para que se vea como un espacio inacabado, lleno de posibilidades y alternativas, nunca cerrado, como el propio edificio de Holl, que deja sobre su volumen incompleto más interrogantes que certezas. Pero si lo comparamos también con el proyecto residencial en Pekín pierde esas referencias de laboratorio y se convierte en una solución de alojamiento masivo con un recurso de cerramiento enfatizado por la forma de su envolvente, es decir, desprovista de símbolo y significado. Dos elementos de forma autónoma, en el mismo autor, con distinta escala y diferente programa

La razón de esa posición abierta y contradictoria del *proyecto contemporáneo*, creemos nosotros, es que la arquitectura puede poner remedio a la falta de límites del tipo, sin las dimensiones razonablemente exageradas que antes imponían las cuestiones de presupuesto o estructura, los condicionantes del viento o la gravedad, las hipótesis de umbrales de edificabilidad o resistencia. También puede poner aberturas para la incorporación de nuevos programas, porque ya no se le exige la misma adecuación a un perfil tipo, sino una estructura de “menú a la carta” en función de un usuario que no cambia con la edad solo, sino que se inventa a sí mismo cada día y, en función de eso se reinventa su arquitectura. Tamaño, escala, fragmento, edificio, ciudad, son partes de un todo intercambiando incesantemente los papeles entre unos y otros fragmentos a la vez que varían inusitada y constantemente las dimensiones, de forma que se pierde el concepto de lo que es una cosa y otra, y de sus referencias espaciales o de su identificación en el lugar. En definitiva, participan de una textura de huecos y vacíos que conforma un paisaje creado por el hombre y pulido por los arquitectos. Allí donde hay arquitectura hay sujetos y objetos intercambiando papeles con el entorno y alterando sus relaciones y energías. El entorno es un campo de catártica transformación que está alterando muy deprisa condicionantes y paisajes que se tenían por indefinidos.

Entre una y otra residencia, la de los ancianos y la de los estudiantes existen correspondencia de orden formal aparte del abismo entre escalas que tienden a personalizar y objetivizar los dos edificios con las relaciones biunívocas hacia un entorno mayor que el de la geografía circundante que acabará determinada por ellos.

Así viene desarrollándose el proceso por el cual los nuevos tipos son mixtificaciones de grandes proporciones entre los tipos de la modernidad hipostasiados y los nuevos usos y formas de vida. En suma, hibridaciones de tipos y cambios de escalas aplicados como método, fuera de lo monumental crean una nueva monumentalidad híbrida. El centro intermodal de transportes, el centro comercial, los recintos fabriles transformados (en centros culturales (Tate Modern, Lingotto, etc), los centros de ocio, los parques temáticos, grandes aeropuertos y estaciones, las ciudades del ocio, la salud, la justicia, el cine y tantas otras versiones temáticas de la ciudad como tipología *temática* que se dan en el ámbito turístico, del vino, de las ferias, del patrimonio, de las tradiciones, o del calzado, del mueble, del juguete, de la moda....El de Toledo buscando la identificación del medio rural y el del campus del MIT, alterando la percepción tenida como convencional del espacio universitario.

Los tipos pierden la noción de escala. O ganan escalas múltiples, en una nueva escala genérica de percepciones, que se trasladan a objetos de dimensiones espectaculares que quieren ser recintos de integración de usos que conforman al final una tipología de gran escala que los contiene a todos. La escala de lo colosal.

La tectónica de flujos sería, en este contexto, no el acabado específico de las epidermis de la arquitectura sino el proceso creativo de nuevo tipo en los que el elemento tangible se inserta como un esbozo en constante recreación, con materiales y formas-volumen en constante transformación en relación con el medio, intercambiando con este informaciones y vínculos, tanto físicos como simbólicos. Un mecanismo de apropiación de lo real en el que se desarrolla una capacidad de comunicación colectiva que sirve para dar contenido a las esferas del individuo en las que busca una nueva forma de habitar, cerrada o vinculada a un contexto en algunos casos y abierta al diálogo en otros.

Una nueva percepción artística y cognoscitiva de los elementos perceptivos a disposición del sujeto urbano hace de la tectónica de flujos la forma contemporánea de establecer las relaciones de comunicación con el espacio habitable que apartándose de las divisiones de planos y de los cánones fijos de la tradición moderna, porque implica la fluidez y continuidad del espacio diáfano, apoyándose en las estructuras de cerramiento del conjunto del volumen. Un caso modélico de esta tendencia es el rascacielos de Rem Koolhaas en Pekín, versión arquitectónica de la cinta de Moëbius o, quizá doble rascacielos doblado, en el que las tensiones de la estructura determinan la forma de su membrana resistente, que es a la vez el plano consistente de la fachada y el “leit motiv” de sus sección generatriz y de sus aplicaciones a la creación de un vacío. Elementos que actúan inconscientemente como si fueran válidos para un planteamiento universal, enseñando abierta y ostentosamente la “pornografía de los esfuerzos”, en expresión de Eduardo Arroyo; elementos resistentes diferentes que se enseñorean del esqueleto reticular de sus paredes portantes.

Otro caso de similar impacto es la Torre “Turning Torso”, de Santiago Calatrava en Malmoe, en la que el esqueleto es una metáfora de la columna vertebral humana soportado mediante una estructura de cubos de hormigón armado que van rotando 90° alrededor de su eje. Su plano de fachada es continua, resistente y soporte de la tectónica enfatizada por las torsiones de las fachadas, que viene determinadas por una sección dinámica y proporción esbelta de la escala en altura. En ese terreno la tectónica híbrida de los flujos es una tentativa de construcción del espacio a la vez que una explicación efímera e incierta de este.

247. MIRANDA, Antonio. “Ni robot ni bufón. Manual para la crítica de arquitectura”. Ediciones Cátedra. Madrid. 1999. p. 64.

No hace falta recurrir al estereotipo de la Torre de los Vientos de Yokohama de Toyo Ito, para advertir que estamos ante una eclosión de flujos, energías, redes materiales e inmateriales que son capaces de generar una resistencia estructural epidérmica o transparente que cuenta con los atributos para hacerse corpórea. “La sociedad actual, emocionada ante lo plano, lo liviano, lo ingrátido y lo que contradice las uniones de elementos, la coherencia de las estructuras o la eficacia de los sistemas que se insertaban en los procesos de la crítica clásica. Las virtudes de la lógica, el sentido y la verdad formal están oscurecidas y mediatizadas por los procesos de incoherencia emotiva, visceral y organicista, mucho más biológicos que los que nunca los precedieron.”²⁴⁷

248. Ver “El Croquis” n° 119.

Pero Koolhaas en Pekín o Ito en Tokio tienen equivalentes a otras escalas. María José Aranguren y José González Gallegos en un conjunto de Viviendas en Carabanchel, proyectan una construcción en esqueleto y Fuensanta Nieto y Enrique Soberano, en Mérida una pieza plegada sobre sí misma. En las dos obras predomina una concepción de volúmenes perforada, en un caso por el ritmo de huecos; en el otro por la escala monumental en la que sobresalen los pliegues de un muro activo impreso con un bajorrelieve de Esther Pizarro. En un proyecto y en el otro los volúmenes tienen un tratamiento continuo con una disección de planos de corte que configuran de modos distintos la plasticidad y el juego compositivo de las fachadas. Los dos son ensayos de claves contenidas en el plano consistente.²⁴⁸

Las claves filosóficas de la transparencia, la levedad, la exactitud, la concisión, la apertura, la ruptura del hermetismo y el diálogo con el contexto cultural, natural y artificial de la tectónica de flujos constituyen un acto creativo que es la expresión de un acuerdo constructivo basado en el plano consistente. Un acto creativo que intenta responder a un reto formal con una poética distinta, que incluye las codificaciones de la construcción. La tectónica de estos trabajos es un acto de rebelión radical sobre las ruinas de los discursos establecidos por los teóricos de la modernidad entendida como dogma.

En consecuencia con su propia formulación, la tectónica de flujos es una noción o una opción limitada a cada proyecto, a cada repertorio de materiales o de tratamientos, a los condicionantes constructivos o estructurales de los planos volumétricos que articulan cada proyecto y a las tripas de cada sección, que se reformulan constantemente y se programan y reprograman sin cesar, en función de los avances técnicos del CAD de arquitectura y de los

componentes y productos de nuevas tecnologías en un mercado industrial en continua expansión tecnológica.

Siguiendo a MVDRV, que expresa algunas de las inquietudes de esa actitud contemporánea de asumir el riesgo de la experimentación a costa de cualquier certidumbre actitud esencial del compromiso de Miralles con una manera de ver y entender el proyecto - ... “nuestra condición híbrida contemporánea más ecológico informática que mecánica introduce nuevas variables que se combinan con ese concepto físico” de la hipersuperficie como ventana hacia el mundo de las interacciones. Aunque la verborrea sobre el caos y la complejidad no tiene límite, nosotros, como arquitectos, podemos hacerlo todo mucho más sencillo, explicando en términos arquitectónicos el discurso crítico.

La cuestión es que MVDRV en Hagen Island, (Fig 50), con gran simplicidad en la explicación de “términos arquitectónicos”, hibridan figuración y abstracción al poner un tipo “clásico” de casa racionalista como modelo universal, que recuerda una especie de forma rossiana, pero no tiene nada que ver con Rossi, pues produce la inquietud sobrevenida a la sencillez de lo complejo (aquello que está oculto en el conjunto de la agrupación de casas) quizá de casa sin atributos -, dotada de personalidad inequívoca. A través del juego de superponer todos los planos de lo que sería una casa dibujada - en volumen - por un niño y hacer aflorar del plano consistente de sus cerramientos, una diversidad de pieles y colores que alteran la condición abstracta y la transforman en una composición realista sobre la abstracción formal de la complejidad del habitar en un modelo que quiere parecer uniforme pero se desmiente por la tectónica. Si en lugar del programa a dos aguas de esos paralelepípedos ordenadamente desordenados sobre la urbanización, colocaran lo pueden hacer en el futuro - poliedros de una cara continua, el resultado no sería distinto, pues la casa prototipo configurada en Hagen Island es la *casa de un solo plano* que parece recubrir la edificación hasta por el suelo. Con ese plano han conseguido una interacción de la hipersuperficie de los planos de la casa *idealizada* haciendo realismo de su configuración primera y, por tanto, devolviéndole todas las condiciones de materialidad de un objeto singularizado y real, mediante la incorporación a su forma elemental de un añadido conflicto de forma. El tipo y la configuración alteradas y trascendidas por la forma y las categorías tectónicas de la arquitectura, por muy sencillas que estas aparezcan en una primera mirada.²⁴⁹

249. Ver, entre otras publicaciones, la del PREMIO DE ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA DE LA UNIÓN EUROPEA. Mies van der Rohe Award 2003. Fundación Mies. Barcelona. ACTAR. 2003

Acostumbrados a la dialéctica de los contrarios, nos hemos ido alejando de lo contradictorio como parte del *orden* natural de las cosas, que alberga estas configuraciones o *reconfiguraciones* de *órdenes complejos*. Asumimos el orden contradictorio como un defecto corroborador de la experiencia cognoscitiva, pero no tanto como parte de una experiencia real de conflicto que se encuentra en las raíces mismas de lo vital. Lo complejo y contradictorio están imbricados en la vida, porque son su parte consustancial. Las casas de Hagen Island tienen vida por encima de la manipulación de formas reconocidas y consiguen una depuración exquisita de la arquitectura doméstica de la vivienda.

El caos forma parte de lo cotidiano en la medida en que ese es el dilema de la vida frente a la inexorabilidad de la muerte, elegir al azar lo inexplicable. En arquitectura lo inexplicable tiene un fundamento en un orden diferente. La irracionalidad no es el origen del caos, solamente una apariencia categórica del racionalismo determinista. La distinción entre racionalidad “intraparadigmática” identificada con logicidad y la racionalidad “interparadigmática” o racionalidad propiamente dicha, en la que la historicidad constituye el rasgo esencial son los factores de articulación que ponen a salvo del relativismo, guiados de la mano de Manuel Cruz y nos acercan a lo que, como veremos más tarde llama la “tematización de la perplejidad”, que no es sino la consecuencia del emerger de la “conciencia del asombro”.²⁵⁰

250. CRUZ, Manuel. “La tarea de pensar”. Tusquets, Ensayo. Barcelona. Febrero 2004. P.138.

Los sistemas de atributos del proyecto contemporáneo.

La insatisfacción con la racionalidad comúnmente dada por herencia ayuda a buscar las

emociones y articula las palabras que son destruidas por la razón abstracta objetiva y única, entendida como intraparadigmática por los filósofos y aplicable a la arquitectura modelizada en una única corriente de pensamiento. Tanto racionalismo abstracto y universal ha destruido tanto en el siglo XX, que no hay argumentos válidos para no admitir que lo hasta hace poco considerado irracional en arquitectura, como las emociones, forma parte de una poética que ordena a su manera y *tout court* las emociones, hasta convertirlas en *materia conmovida*, y por ello en pasión de conocimiento, es decir en otro tipo de razón, probablemente más incierto, azaroso y fragmentario, pero más cercano a la realidad vital del entorno humano actual. Le Corbusier llegó hasta el extremo posible en su contexto, hoy no se ponen límites.

Tal vez por eso los discursos cambiantes alternan en obras diferentes las dudas acerca de las variables de orden y caos, que al utilizarse asemejarán los polos del debate sobre la turbulencia de nuestro tiempo, alentando la búsqueda de un nuevo tipo de racionalidad casual o fortuita en gran medida. Escindidos en una constante dicotomía no son sino los dos polos de un debate nietszcheiano sobre el fulgor y el ocaso de la modernidad. Lo moderno es una constante intuición y una constante esquizofrenia sobre el futuro, que no solo altera la mirada sobre este, sino la percepción que cada uno tiene sobre *su futuro*, el futuro de *sus valores culturales*, y entonces el paradigma de la razón ya no consiste sino en una reflexión perpleja sobre la herencia del pasado que se interroga sobre el alcance de los cambios por venir.

Esta actitud no excluye la aparición de espectaculares galimatías o asociaciones intertextuales o intercontextuales de la arquitectura con el cuerpo o con la red. Estos análisis están basados en una exageración de la complejidad de los sistemas a todas luces inasumible como punto de partida. Los párrafos siguientes, tomados del libro de María Luisa Palumbo ilustran convenientemente esta extensión del debate acerca de la mediación entre “los códigos de información del cuerpo y la tecnología” y el “paradigma informático”, tan enfatizados hoy en día. Sin embargo el análisis es procedente cuando los arquitectos hablan ya de la conexión con el ratón electrónico para dirigir las intuiciones de su cerebro como una extensión conectiva de su mano con el cuerpo electrónico de sus proyectos.

“El proyecto del caos sugiere una segunda aproximación que, moviéndose en el espacio bastante más que en el tiempo, revisa la investigación arquitectónica de los ochenta y noventa en orden a iluminar aspectos vinculados a la dificultad de medirle cuerpo contemporáneo. Las líneas de investigación sin contar son presentadas, centradas en al menos dos cuestiones clave. Mientras que la arquitectura tiene el diseño de un definitivo y delimitado objeto ve el cuerpo como un modelo de desmedida, la reconstrucción de la certeza y la solidez de la forma, la misma cuestión formal tiende a disolverse cuando el objeto desaparece de la red de interconexiones y la tendencia del proyecto a elaborar sus límites entre el espacio físico y telemático, la elaboración de una nueva zona en-entre naturaleza y artificio, el cuerpo y la superficie construida, la superficie como el límite del espacio y la hipersuperficie como una ventana sobre un mundo de interacciones.”

Y también tiene que ver con la relación de la arquitectura con la corporeización de un espacio con atributos vitales de razón aleatoria. Aunque no quepa, desde luego, la pretensión de convertir a la arquitectura en un recipiente donde quepa el paradigma informático en una “máquina abstracta en una visión lógica de complejidad metafórica, la lógica que subyace a las bases de los sistemas vivos físicos o corporales” sin acabar contradiciendo la esencia de una nueva arquitectura basada en otros atributos diferentes a lo abstractos y universales.

“La lógica de la complejidad es el último paso que completa el círculo. Mientras la más atrevida frontera de nuevas relaciones entre el cuerpo y la arquitectura aspira hacia una sensitización de espacio, nominalmente la aspiración de la arquitectura a ser corporeizada o adquirir conciencia a través de la electrónica, una ulterior radical transformación de la máquina aparece para esconderse de las raíces de esta posibilidad. En orden a trasladar la arquitectura sensitiva del cuerpo vivo en nuevos espacios inteligentes, el paradigma informático debe cambiarse desde la lógica mecánica y computacional al de la máquina abstracta en una visión lógica de complejidad metafórica, la lógica que subyace a las bases de los sistemas vivos físicos o corporales. Esta

transición aparece como la clave de la concepción de una herramienta híbrida, capaz de mediar los códigos de información del cuerpo y la tecnología.”²⁵¹

El debate vuelve a la construcción del espacio arquitectónico, como poética de formas, frente a la máquina abstracta y la razón convencional. En contra de lo que dice Palumbo, la lógica de la complejidad no tiene por qué ser la llave hacia la concepción de una herramienta híbrida, capaz de la mediación entre los códigos *informacionales* del cuerpo y la tecnología. Más bien se trataría de entender e interpretar en qué medida podemos hacer de la tecnología un instrumento de apropiación de las materias tangibles y las poéticas de la creación contemporánea en arquitectura sin tanto despilfarro.

La idea que propone Holl va en el sentido de una síntesis que se acerca superpuesta a la tesis de la tectónica de flujos que venimos defendiendo en este trabajo: “Los desafíos que supone salvar la distancia entre la ciencia y el arte, entre el pensamiento y el sentimiento, resultan especialmente cruciales al hacer realidad la arquitectura. La ciencia de la construcción, de los materiales y los esfuerzos, y del equilibrio energético no es algo independiente de la idea artística o de los inspirados sentimientos que provocan la luz y el espacio. La idea es lo que mantiene unidos estos múltiples aspectos en una obra de arquitectura. En este sentido, la arquitectura es una de las artes que más directamente enlazan unos ámbitos dispares.”²⁵² La idea de la arquitectura como punto de encuentro de esos ámbitos dispares de razón y azar no mediatiza su condición de instrumento de construcción espacial, sino que más bien lo enfatiza y lo engloba en una perspectiva más humana y más sostenible desde el punto de vista ambiental.

La tectónica de flujos, - en general, *la nueva consistencia*, descrita por J.A. Cortés, que contradice la densidad como predominio de la masa sobre el volumen -, implica la búsqueda de nuevas razones estructurales, nuevos tipos arquitectónicos híbridos. Nuevas formulaciones para la generación de formas, nuevos argumentos para el color, la luz, los cerramientos, las pieles abiertas, la geometría de la biología, los acuerdos medioambientales, la invención de lugares, la reconstrucción de la naturaleza, la justificación del artificio, la aproximación a nuevas formas de mirar, la vuelta al proyecto como *proceso*, la asunción de factores de velocidad, enmascaramiento, entrelazamiento, los efectos especiales, los efectos espaciales, las claves de liviandad, precisión, exactitud, transparencia, etc, junto a las de indeterminación, inacabamiento, experimentalismo, artesanía como nueva tecnología... Y la mezcla de lenguajes, soluciones y formas, indiscriminación de los elementos clásicos de análisis, - las plantas pueden ser alzados seccionados, los techos suelos, las fachadas espejos, puertas o escaleras, los ascensores estructuras, las pieles permeables o porosas -, hacen que las variables de esbozo, bosquejo, diagrama, logotipo, imagen formal, apariencia, croquis, visión y caricatura sean elementos valiosos para conseguir resultados, la ironía, el sarcasmo, la utilización manipulada de los materiales, la materialización y manipulación de la luz, mediante estímulos de otro carácter.

Eduardo Arroyo, recientemente premiado en la Bienal 2005 de Arquitectura Española, hablando apasionadamente del Estadio de Baracaldo explica esa mezcla de lenguajes múltiples y variada tecnología de muchos elementos: “Luminarias de última generación para iluminar e iluminarse se ocultan adaptándose a la geometría de los pliegues y recortes, grafiando en la oscuridad el esqueleto del edificio. Para jugar, otra historia, ciento cincuenta proyectores con miles de vatios y conos de luminosidad regulables para la futura televisión digital. Un buen montador talla el bosque de acero; un montador sutil sutura la imposible cubierta plástica, y alguien que no sabía donde se metía tensa todas las mallas de metal expandido, cuadrando uno a uno los ojos entre los paneles;... el láser guía el drenaje del campo, calibrándolo con pendientes imposibles...” (Fig. 73) Y los elementos constructivos, la radicalidad de lo efímero, los juegos de instalaciones, cubiertas, estructuras aéreas y gráciles, las livianas e inaparentes juegan un papel protagonista aunque estén escondidos jugando un papel de apoyo. “Un millón sobrado de kilos de acero atornillado para no mostrar tirantes ni estructuras que puedan hablar. Perfiles de acero armado con almas constantes y a las de espesores variables evitando la

251. PALUMBO, Maria Luisa, *New Wombs: electronic bodies and architectural disorders*, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser, 2000. [pp. 5 y 6]

252. *El Croquis*. Steven Holl 1998-2002, *pensamiento, material y experiencia* 108, 2001, V. [PALUMBO, Juhani, "Pensamiento, Material y Experiencia [una conversación con Steven Holl]", pp. 6-29]



Fig. 73. Estadio de Baracaldo. Eduardo Arroyo

253. Ver *El Croquis* n° 118. Eduardo Arroyo. *Estadio de Baracaldo*.

pornografía de los esfuerzos.”²⁵³

Interesante alusión irónica a una de las claves desde Utzon en Sydney, esa de calificar de pornográficas a las estructuras resistentes visibles, porque esa es una de las características más exhibidas en algunos o más ocultas y menos citadas de nuestro tiempo en muchos proyectos, porque respectivamente hay que exagerarla para que pierda importancia relativa o disminuir su ocultación porque esta pueda parecer poco ética ante los enunciados del proyecto moderno.

El escenario de complejidad y yuxtaposición que se enseorea de muchas arquitectura se completa con la turbulencia de la vida en el capitalismo de la sociedad de flujos de capital, de mercancías, de seres humanos. Los arquitectos estamos complejamente reglamentados, normalizados, responsabilizados por garantías y seguros intervenidos en un mercado cada vez más desregulado y en una sociedad del riesgo, que se ve presa de una paranoia garantista. Hemos de manejar la navegación contra el viento de la mercantilización obligatoria, compitiendo por la calidad y la eficacia en un mercado cultural cambiante y ambiguo. Somos mucho más responsables de garantías y derechos de consumidores y usuarios. Para ser arquitecto hoy no basta con el saber de la forma, sino con la capacidad para asumir nuevas formas de saber. Y que esas formas están mediadas por las tecnologías de la información que fluyen en el trabajo del arquitecto y en toda la sociedad- sin las geometrías que un día conocimos, heredamos y aprehendimos en la Escuela. En paralelo a los procesos de reutilización y reciclaje, la fecha de caducidad de los edificios es un hecho incontrovertible y forma parte del delirio constructivo, de la sustitución y repetición, incluso de la reproducción *artesanal de alto nivel tecnológico* con sistemas de atributos personalizados para cada caso y propios de cada autor.

Contra la idea de uniformidad franquiciada coexisten originales y copias. Steven Holl, por ejemplo, reivindica tradiciones corbuserianas en el modo de hacer un tanto desmañado, artesano, formal y tectónicamente. Es como si expresase una burla de la supremacía tecnológica de lo compacto, lo hermético, lo impermeable. Sus apuestas proyectuales dejan un sello de indiferenciación abierta a las interpretaciones, a fuerza de ser marcadamente diferentes y son, en este sentido, una marca sobrepuesta también de supermodernidad a espacios complejos en los que la identidad se produce por un vínculo con lo concreto. El Museo Kiasma de Helsinki, parece escurrirse entre las rampas del interior y los volúmenes del exterior, entre la escultura ecuestre del general y el edificio racionalista que le da fondo. Se escurre de la opresión de los símbolos, mirando al Finlandia Hall de Alvar Aalto, sin complejos ni añoranzas, marcando una forma de movilidad interior y exterior que parece buscar un sueño imposible: la redención de lo moderno en el espacio comprimido que le toca. A su pesar tal vez, su escala es la de un edificio con medida, comprometido con algunas reglas y apretado por un deseo de no sucumbir a la forma ni sobreexcitarla en exceso, en ese entorno que pasa de los edificios de la tradición autónoma a la Estación de Ferrocarril de Saarinen sin solución de transición. Esa forma teórico-práctica de Holl de concebir la arquitectura sin atemperar su concepto de contemporaneidad, de responsabilidad frente al entorno, convive con otras mucho más artísticas, más *grandes* y más *influyentes* en la imagen global de la ciudad mundializada, que son las que se entienden actualmente como *estelares*.

El cúmulo de estrategias que caben en un proyecto puede estar por eso integrado en una visión que incluya el experimentalismo como categoría, pues casi es el principio mismo del *proyecto contemporáneo*. Pero habría que añadir una razón ambiental como motivación ética. La economía de medios puede ser buena o mala en según qué contexto, el derroche siempre es malo, porque supone despilfarro de recursos; los lenguajes injustificables, las narraciones tediosas, la arquitectura como hipertexto, la arquitectura como pretexto, la arquitectura como hipótesis, la arquitectura como incertidumbre... Todo no vale en la presente aceleración de los procesos. Las formas de medir han de ser suficientemente rigurosas para atenerse a criterios de sostenibilidad y adecuación al entorno.

Sin embargo, los acontecimientos que se refieren al vertiginoso “crecimiento del

conocimiento” son un aluvión de incentivos que arrollan muchas cosas a su paso: “Parallax es un libro experimental en tanto que combina aspectos radicalmente distintos. Para mí, la velocidad y la euforia de los nuevos descubrimientos en los fenómenos científicos actúan como catalizadores que provocan pensamientos sobre la arquitectura.” Si la belleza está unida a la ecología, la contaminación visual es una responsabilidad de los arquitectos. La nueva arquitectura se está desarrollando en el lugar donde dice Steven Holl: Entre la responsabilidad ecológica y los edificios inspirados, en el punto de encuentro de las formas estimulantes y el lúcido empleo de los nuevos materiales, en la aplicación de técnicas nuevas a los problemas constructivos y a los detalles.

“Disiento del término 'reemplazar' que ha usado usted en relación con las preocupaciones estéticas y formales. En efecto, tomarse es serio los temas ecológicos es algo urgente en estos días. En 1970, fui miembro fundador de 'Environmental Works' ('Obras Ambientales'), un grupo estudiantil de la Universidad de Washington. Después de unos cuantos años perdí la ilusión al comprobar como unas ideas tendenciosas podían producir unas obras de arquitectura tan penosamente feas. También podríamos hablar de contaminación visual como un problema importante. En la búsqueda del equilibrio entre las preocupaciones ecológicas y los espacios inspirados, las formas estimulantes y los nuevos materiales y detalles: ahí es donde yo diría que se está desarrollando una nueva arquitectura. En muchos aspectos, la distancia entre la ciencia y el arte -que usted sacó a colación anteriormente- es el mismo abismo que estamos tratando aquí. La euforia de la arquitectura depende de la organización imaginativa del espacio y la forma, y también de la ciencia ecológica.” [p. 17].

“Introducir orden en la duda o, lo que es lo mismo, hacer emerger a la superficie de la conciencia el asombro. Tematizar la perplejidad, en definitiva.” Esta es la función del discurso filosófico de una racionalidad interparadigmática. Partir del escalón último de la perplejidad que produce el conocimiento para trascenderlo con una decisión que, en arquitectura, tiene que ser una decisión de orden y la culminación de un proceso de configuración de elementos materiales de la estructura formal que se quiere ordenar.²⁵⁴

Estas son, probablemente, las condiciones y límites que se pueden imponer a la arquitectura hoy en día, sus principales hipotecas éticas y las formas de medir o evaluar críticamente su impacto. La teoría es la metodología por la cual con el proyecto como estrategia y con la obra como *tematización de la perplejidad*, lo que se está haciendo es dotar de un orden, sencillo o complejo, a las dudas, tentativas y ensayos a que estamos obligados en un momento de drásticos cambios en las tipologías, los materiales, las tecnologías de la construcción y, en general, en el aumento de la complejidad como variable endémica de los procesos contemporáneos.

Elementos del cambio de escenario: La revolución de materiales y tecnologías.

El esperanto de los materiales y la tecnología es una muestra más del caos y la falta de explicación en el que se encuentran los materiales de conocimiento del movimiento moderno y tardo moderno. Atenazados por el interés de buscar el origen en el patriarcado fundador y la angustia de no encontrarlo, los jóvenes arquitectos prefieren la crítica de la incertidumbre a la certeza de la crítica respecto a un ideario extinguido. Y están en su derecho de investigar sin guía. Incluso con los materiales como excusa, aunque el uso reinventado de algunos contravenga las lógicas constructivas más acendradas de la arquitectura del movimiento moderno, alterando las condiciones de lenguaje a límites inconcebibles o subvirtiendo las posibilidades de manejo casi hasta el extremo de contradecir sus lógicas primigenias. “Así, no sólo elegiremos nuestros materiales según las directrices de la economía y la pura ciencia, sino también según el espíritu de libertad emocional de imaginación artística. De este modo la arquitectura será algo más que mera intención, algo más que el resultado de cálculos fríos y lógicos.”²⁵⁵ Más aún en la rehabilitación arquitectónica. Pues ésta mejora la conducta cívica y la calidad de vida global, al mantener el patrimonio, produciendo menores consumos y

254. CRUZ, Manuel. “La tarea de pensar”. Tusquets, Ensayo. Barcelona. Febrero 2004. P.138

255. Aris Konstantinidis, “Architecture” 1946, traducción inglesa de Marina Adams en *Architectural Design*, mayo de 1964, p 212. Tomado de FRAMPTON, Kenneth “Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX”. Ediciones Akal. Madrid, 1999, p 319.

despilfarros de recursos y también ayudando a mantener las poblaciones y fijando las identidades de lugares que, tan a menudo, se manipulan o se destruyen. Lo que no disminuye la importancia crucial de la nueva materia, ni invalida el hecho de que mediante las nuevas técnicas hoy se puede hacer casi todo.

Con los nuevos materiales se asumen nuevos retos, en tanto que los antiguos se emplean de otra manera. La tecnología permite que materiales tradicionales como la piedra se usen como pieles casi deformables, que pierdan nociones *consustanciales* a su uso, como las estereotomías y adapten condiciones de pliegue, curvado y otros completamente contrarios a su tradición como material constructivo. Con el vidrio, la cerámica, la madera y otros materiales básicos de la construcción en el pasado ocurre lo mismo. También con el acero, el aluminio, el hormigón, el cemento y los áridos. Incluso con el agua. Para trabajar con ellos hay que extremar la sensibilidad, el cuidado y el consumo de recursos naturales en ese trabajo de adaptación tecnológica, que descende al detalle de cada elemento constructivo.

El vidrio es el material que está alcanzando mayor cantidad de usos, en todo tipo de soluciones constructivas, ocupando parcelas antes reservadas a otros en tejados, suelos y estructuras mixtas con anclajes de acero, reticulares o metálicas. Es el prototipo de material para la “sociedad transparente” de G. Vattimo. Se dobla y alabea con más facilidad que otros muchos materiales y canaliza todas las posibilidades y factores cambiantes de aislamiento, color, luz, tratamiento tectónico, oscurecimiento, moldeado, modulación, composición, etc, que puedan considerarse imaginables, encontrándose en perpetua evolución. Se adapta a los entornos protegidos, da réplica, dialoga, se contradice y se hace más complejo cada día. La arquitectura ya no volverá a ser la misma disciplina con los avances tecnológicos de este y otros materiales en una constante superación de facilidades y utilidades apenas entrevistas ahora.

256. Ver “Pasajes Construcción” nº1. Madrid 2004.

Pero el cambio trascendental vendrá de los materiales “*multifase*” o compuestos por combinaciones de materiales sencillos a través de interacciones que aportan nuevas propiedades que no poseían los componentes originales de forma aislada. Estos nuevos materiales están compuestos morfológicamente por matrices, que cuentan con elementos de refuerzos y acabados, como los clasifica A. L. Tendero. Angel Luis Tendero. “Puede que dentro de no demasiado tiempo el sueño de una arquitectura flexible deje de ser un sueño...gracias a los composites.”²⁵⁶

Si hasta ahora los materiales estaban clasificados en “Metálicos (metales y aleaciones); Cerámicos (cerámicas, vidrios); Polímeros (plásticos); Cristales líquidos; y Materiales compuestos o composites, divididos en composites reforzados con partículas (hormigón y asfalto); composites reforzados con fibras (fibra de vidrio, fibra de carbono, kevlar); composites de matriz metálica, cerámica y plástica; composites laminados; y composites de estructura emparedada o sandwich.”

El trabajo de A.L. Tendero es muy interesante porque acerca la realidad de la arquitectura contemporánea a la de los materiales que constituyen sus nuevas opciones tridimensionales, sus capacidades de consistencia, inercia, resistencia, textura e interacción con la naturaleza y el entorno. La clasificación depurada los introduce en 4 categorías: Composites de fábricas o partículas (clásicos), Composites laminados o híbridos (capas de distintos materiales), Biocomposites (derivados del uso de residuos orgánicos reciclados), y Composites de última generación (reaccionan de forma inteligente ante estímulos externos). Tendero concluye que “se podrán fabricar productos móviles, que se contraigan o expandan a nuestro antojo, texturas y superficies controlables, capaces de cambiar su reflectancia, composites acumuladores de energía, y un sin fin de aplicaciones más.”

Este proceso sobrepasa a los materiales *composites* o *multifase* y alcanza prácticamente todos los campos de innovación del sector de la construcción aunque, a veces, estos llegan más tarde a esta industria que a otros sectores de fabricación de utensilios o elementos móviles o de medios de transporte. Aceros, mallas metálicas, chapas modulares, maderas tratadas, textiles,

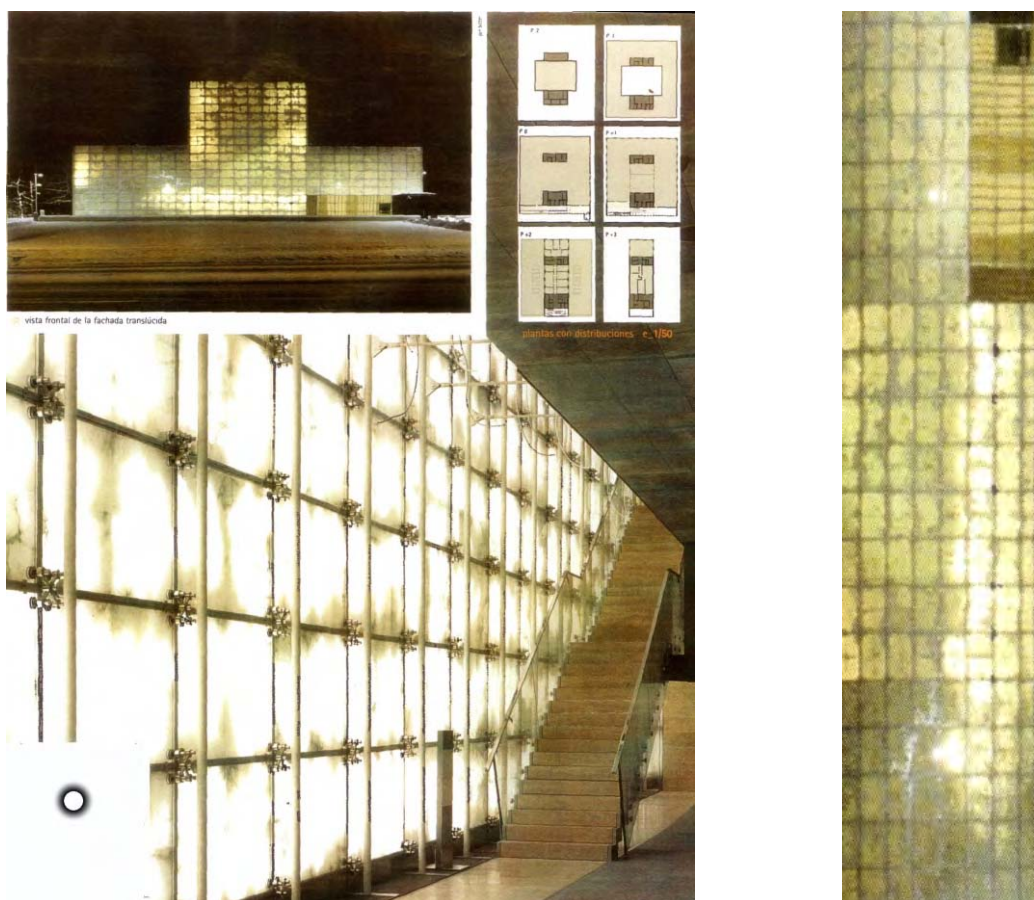


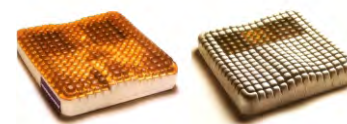
Fig. 74-a. Fachada de alabastro translúcida. MAP Arquitectos.

MATERIALES TECNOLÓGICOS

pedra natural y artificial, plásticos, áridos y otros materiales ayudan a sostener los retos constructivos y a incrementar su potencial tectónico sin cesar. Es visible en el salto cualitativo de los vidrios que son un ejemplo de renovación en casi todos los tipos, usos y elementos porque han adquirido propiedades de complejidad desconocida hasta ahora y lo será en los procedimientos de mejora de la calidad y de usos renovados de la mayoría de los materiales que tenemos ahora catalogados como más convencionales. (Ver Figs 74. a, b, c, d, e1-4 y Fig 73).

En el sentido literal del término, estos nuevos tratamientos de los materiales casi acaban con la concepción tradicional de los detalles constructivos entendidos como remate final de un proceso. La frase atribuida a Mies Van der Rohe que sostiene que “Dios está en los detalles” sea una frase carente de sentido cuando el detalle constructivo contemporáneo, desde el titanio del Guggenheim, alos pneles de policarbonato, el hormigón texturado, el vidrio o los composites son materiales globales de concepción del proyecto que informan todas o muchas de sus partes. La piedra translúcida, los paneles de color, las chapas o las envoltentes de vidrio, policarbonato u otros materiales forman parte de la concepción de las secciones constructivas. Desde el principio, estas decisiones de proyecto afectan a los sistemas de control y generación del proyecto, sus estructuras y sus instalaciones y proceden de una nueva mirada que antepone la materia y la naturaleza física de los elementos así como sus componentes, utilidades, formas y compromisos de asociación o complementariedad a sus características aisladas. De esta forma la maleabilidad formal de los componentes viene a ser causa de las identidades más genuinas de los proyectos, en los acabados, cerramientos, aislamientos y estructuras. La gama que se abre de estas concepciones de los materiales *multifase* les asigna nuevos usos pero, por encima de estos, les convierte en portadores de mensajes formales, metafóricos y simbólicos que *hibridan* la materia con el lenguaje.

Pero esa nueva materialidad abarca también otras mezclas o mestizajes, entre las geometrías que los envuelven, los resisten, los materializan o los *metabolizan* en luz, color, o los hacen *medios*



1. TECHNOGEL. Gel de poliuretano.

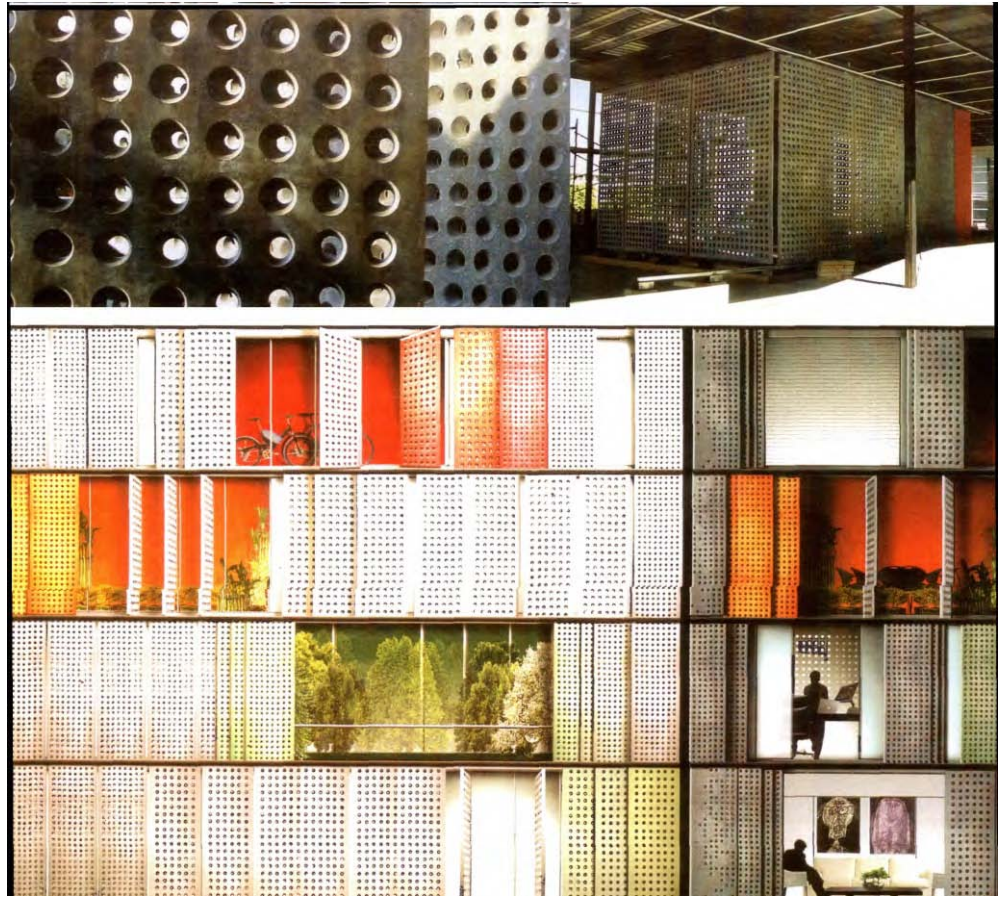


2. LUMINEX. Tela luminosa.

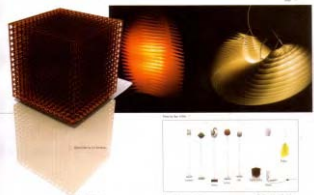


3. SMILE PLASTICS. Láminas de plástico 100% reciclado

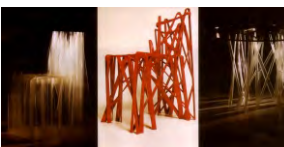
Fig. 74-b. Pabites. B720 Arquitectos



4. OBOMODULAN. Bloques de poliuretano



5. MGX. Etereotipado 1.



6. ESTEREOLITOGRAFIA. Endurecimiento de la materia a través del láser.

de intercambio de fluidos, aire, agua, temperaturas, o, como en el caso de los polímeros electroactivos, que son plásticos capaces de moverse ante estímulos eléctricos. Es decir, son materiales que se mueven en la dirección de determinar la cambiante geometría de distintas piezas, geometría que ellos mismos contribuyen a crear con su anatomía de patrones, mallas o retículas de condensadores elásticos.

La conjunción de esfuerzos de la geometría de las envolventes, con los sistemas de combinación e interactividad de placas y planos, unidos a los requisitos funcionales y a la regulación de estos, cada vez más exigente y tecnificada, obliga a concitar elementos de mediación, que a veces asumen un protagonismo inesperado, o se combinan con los tratamientos estéticos. El vidrio es un material impredecible en las capacidades de futuro, simplemente a la vista de la variedad que ya ha alcanzado hoy. En este sentido, las estructuras y envolventes superpuestas a geometrías reticulares obtenidas del uso de ordenadores traen como consecuencia capas distintas combinadas entre sí, que afloran en el interior y el exterior o en el interior-exterior del plano consistente como elementos activos o *activables*, en función de circunstancias regulables automáticamente, o de forma fortuita, por ejemplo con las cambiantes condiciones del clima o la luz.

Las estructuras reticulares y las grandes luces conforman también un vasto principio de libertad de proyecto, en el que la concepción, en origen, tiene que contar con las solicitudes de las distintas capas, su comportamiento en circunstancias extremas y sus intercambios de cargas, aislamientos, dilataciones, contracciones, transpiraciones o condensaciones. La incorporación de elementos de confort climático se convierte también en elemento de primer orden en la definición de elementos y combinaciones de materiales para conseguir efectos de simplificación que, siendo tradicionales de la mejor arquitectura, habían ido siendo progresivamente sustituidos por ingentes derroches en aislamientos, calefacción y aire acondicionado. La conservación es una materia que se estudia desde el principio, sobre todo en

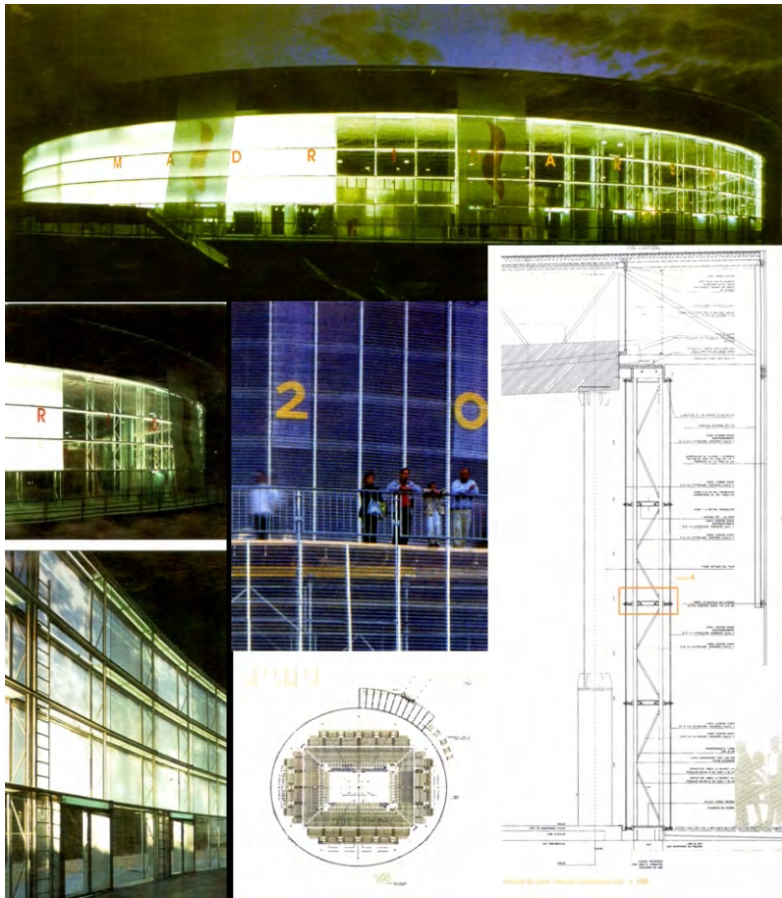


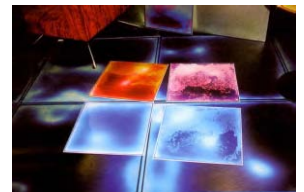
Fig. 74-c. Rockodromo. De la Mata, Abarca, Estudio Cano Lasso

proyectos de materiales y elementos que hayan de dar una respuesta eficiente al consumo energético o que se apliquen a la utilización de energías renovables.

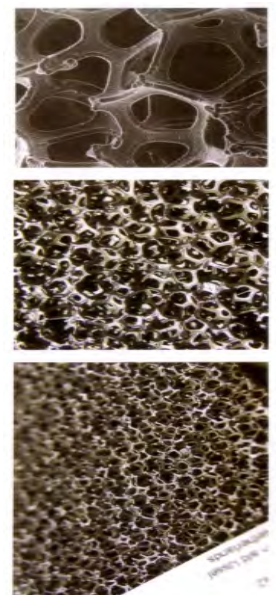
El detalle constructivo es una concepción limitada de la sección generadora o secuencial, pues los distintos planos consistentes que envuelven el proyecto están dotados de atributos *multifase*, en los que el detalle no se puede separar de los componentes de ideación de las formas. Las secciones constructivas del proyecto contemporáneo de arquitectura están indisolublemente ligadas a las estrategias de proyecto, como parte sustantiva de sus decisiones tecnológicas, económicas y constructivas.

Las secciones constructivas, - entendidas como elementos primarios dinámicos que el proyecto anticipa y madura en su proceso de constitución y configuración -, concitan una serie innumerable de acuerdos tectónicos con los paneles y conducciones de las instalaciones, que se ven completamente determinados por las decisiones que se van adoptando, en función de ese intercambio constante de solicitudes. También aquí, la evolución constante de los procedimientos de desarrollo de nuevos materiales coinciden con una constante innovación en los resortes de aplicación de nuevas técnicas y productos, que tienen sus propios códigos técnicos de ensamblaje, sus geometrías sus formas de vida útil y sus procesos de conservación y mantenimiento.

Tensores, chapas, paneles, y vidrios adoptan formas que tienen que ver con solicitudes de tracción y torsión. Esto ocurre en mucha mayor medida que hasta ahora, incluso en materiales tratados siempre con la consideración preferente para los esfuerzos de compresión. La alteración de relaciones gravitatorias, funcionales, tecnológicas y estéticas es de una magnitud hasta ahora desconocida. El hormigón armado, por ejemplo, está siendo explorado tanto en su manipulación estructural y en los retos de sus aligeradas secciones y desafíos de luces de vanos, de los que dio una buena muestra el pabellón de Portugal de la EXPO 98, de Alvaro

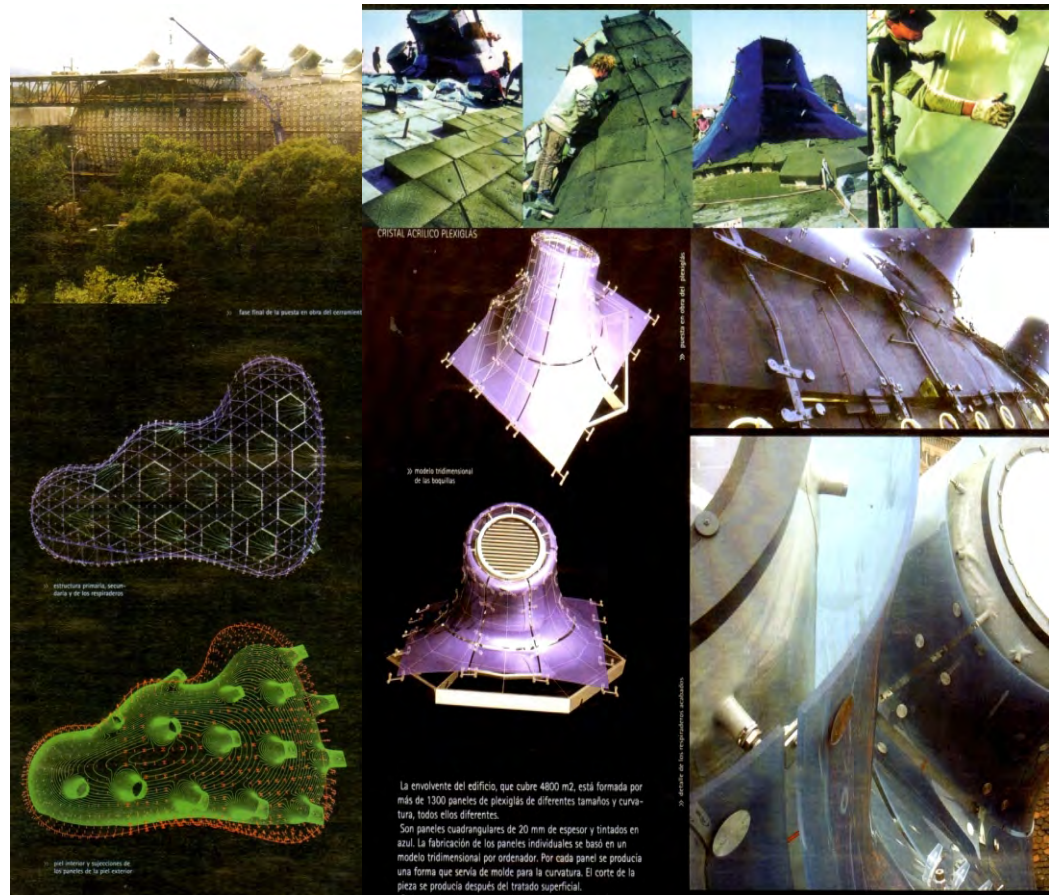


7. LIQUIFLOOR. Suelo interactivo y relleno.



8. RECMAT. Espuma metálica.

Fig. 74-d. *Kunsthaus. Graz, Cook y Fournier.*



9. MIX. Estereotipado 3.



10. ALULIGHT. Espuma de aluminio.

Siza, como en sus virtudes para aceptar acabados, de los que tenemos ejemplos en los cerramientos texturados de Fisac, o en la experimentación de acabados y colores de AMP, en constante experimentación.

Los problemas de la eclosión experimental simultánea de materiales y procesos constructivos, de texturas y geometrías permiten alumbrar formas que requieren de elementos complejos para conseguir intensidad tectónica, aunque partan de simplificaciones funcionales o de uso, a veces elementales. En este sentido la noción de “concepto limitado”, antes comentada, manejada por algunos autores de arquitectura es verdaderamente significativa de cómo se pueden adicionar o apilar consecuentemente capas de epidermis para multiplicar los efectos tectónicos hasta límites insospechados. La reacción de muchas de estas combinaciones de materiales a los estímulos externos añade unas posibilidades de implementación de efectos de textura y plástica que los hacen atractivos para toda clase de tipologías porque enfatizan todos los procedimientos de atracción de la construcción avanzada y los ponen en común.

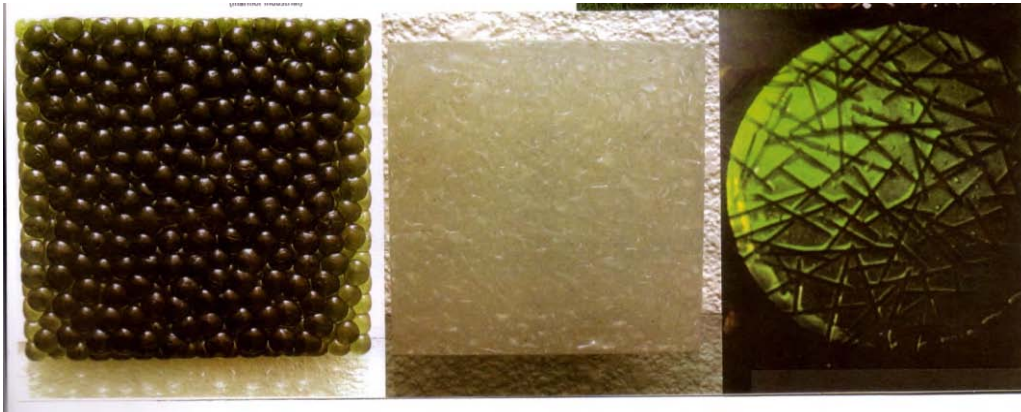
La incorporación de la vegetación a las tramas de los materiales o el uso de la vegetación misma como material de cubierta, cerramiento, contención o aislamiento añade unas posibilidades que antes no eran explotadas con el mismo interés; no sólo por motivos ambientalistas o de mejora del balance energético, los *geotextiles*, las mallas combinadas, o las simples tramas vegetales o arbustivas hacen que exista un nuevo campo de proyecto en cada decisión que los incluye. Las estrategias son aquí también inagotables, por no hablar de las simulaciones, del cristal líquido, los vidrios multi-opcionales en la captura o integración de los paisajes reales o ficticios

Como ilustración complementaria sobre algunos de esos nuevos procesos de creación de textura desde el punto de vista de las nuevas tecnologías y materiales, ver al final de esta II Parte del Capítulo imágenes de las obras contenidas en las siguientes Figs: Fig. 74. a. MAP

Arquitectos. Fig. 74. b. B720 Arquitectos. Fig. 74. c. Rockodromo. Arquitectos De la Mata, Abarca, Estudio Cano Lasso. Fig. 74. d. Rockodromo. Arquitectos De la Mata, Abarca, Estudio Cano Lasso. Fig. 74. e. Kunsthhaus. Graz. Cook y Fournier. Arquitectos. Fig. 73. Estadio de Baracaldo. Eduardo Arroyo.

En general, los proyectos de alto nivel de complejidad participan en la creciente revolución de los materiales y las tecnologías, partiendo de proceso de fusión de elementos y materias o de subversión de los usos tradicionales. La codificación de los detalles es tan imposible como la de otros elementos de proyecto pues suponen, hoy por hoy, un catálogo con visos de ser ilimitado y crecientemente complejo. Es en este sentido en el que se puede hablar de la formulación de nuevos códigos mestizos y de la plena incorporación de la arquitectura a los procesos de innovación de la ciencia y la industria más avanzada. Es un hecho que la producción de alardes formales va entrelazada con la producción de componentes constructivos de una nueva calidad y de una nueva forma de producción.

La hibridación de nuevos materiales, nuevos procesos constructivos, la superación de la noción clásica de los detalles constructivos como componentes del proyecto, las nuevas formas de construir la obra y las estrategias proyectuales de control y mantenimiento del *proyecto contemporáneo* son otras de las claves que configuran un nuevo escenario. Las claves del escenario teórico y crítico y las cuestiones esenciales que configuran lo que hemos denominado el hilo argumental, es decir, el orden y la disposición de los huecos y las estructuras en la lámina superficial que emerge desde la arquitectura sobre la superficie de la tierra, se conciben desde una nueva idea de lo que significa la materia.



11. RECYCLED GLASS TILES.
Azulejos hechos de piezas de
vidrio reciclado.



12. KNITTED WALLS. Procesos de
patronaje..

Capítulo IV. Parte III. Constantes metodológicas. Acción y Proyecto

En páginas anteriores se ha intentado acotar una cuestión de principio sobre la manera de mirar, (observar, escrutar, indagar, criticar) el proyecto y su relación con los materiales, la tecnología. Las nuevas variables metodológicas de la racionalidad interparadigmática implican una dialéctica constante entre acción y proyecto, mediante el uso de una razón que denominamos fortuita o casual. La arquitectura del proyecto es una parte de ese proceso de *indeterminación determinante*, voluntario y exploratorio, que constituye el fundamento en la formulación de teoría de arquitectura porque aporta los elementos de estrategia que enlazan esos contenidos entre paradigmas, frente al modelo intraparadigmático que se mueve en una unidad abstracta y universal. La relación fluida entre esos paradigmas implica constantes asociaciones binarias entre elementos contradictorios. Algunos de ellos tienen que ver con cuestiones que se repasan a continuación. De ellas las que analizan las influencias y vínculos entre consistencia y versatilidad, entre rehabilitación y obra nueva, entre esqueletos viejos y nuevas funciones enlazados por diferentes dialécticas de contacto son interesantes porque refuerzan los argumentos que clarifican las acciones de proyecto. Muchas veces la complejidad artificial es el motivo de arranque del proyecto, pero también a menudo la complejidad es una *apilación* o *entrelazamiento* (usando términos queridos a los arquitectos contemporáneos), apilación o entrelazamiento de estrategias, de conjuntos de complejidades, envueltas estas en diversas *afinidades electivas* o, como se denominan en el texto, las especiales continuidades perceptivas.

Se han estudiado algunas series de residencia que permiten entender aspectos vitales de la práctica de los elementos de textura en diferentes tipologías y en los tratamientos ligados a parques y espacio públicos, en relación con la percepción de nuevos engranajes y afinidades artísticas o vinculadas a la incorporación del arte al medio humano y urbano. Finalmente se ha resumido en este Capítulo el contenido argumental de la *textura de la corteza* como hilo conductor de todo el discurso y el papel de la mediación arquitectónica como contrapunto a la endogamia que sigue aflorando en el ámbito de la arquitectura. El ovillo helicoidal de la dialéctica mantenida entre textos y obras se cierra sobre otros ejemplos de proyectos y acciones de proyecto contrastados entre sí. Es un procedimiento de trapezistas, desde una frágil incertidumbre a otra, sostenidos por un hilo y descartado el colchón salvavidas de la red.

257. FRAMPTON, Kenneth
"Estudios sobre cultura tectónica.
Poéticas de la construcción en la
arquitectura de los siglos XIX y
XX". Ediciones Akal, Madrid, 1999, p.
365.

"Pero, ¿acaso en última instancia no somos todos acróbatas?, es decir, acaso la humanidad en su conjunto no se encuentra atrapada en la cuerda floja de la tecnología, de la que, si finalmente cae, será imposible recuperarse? Mientras, la cultura de la tectónica todavía persiste como testamento del espíritu: la poética de la construcción. Todo lo demás, incluyendo nuestra alardeada manipulación del espacio, se confunde con el mundo vivo, y en esto pertenece tanto a la sociedad como a nosotros mismos."²⁵⁷

258. "Mutaciones amorfas". R&S
(Fr. Roche & S. Lavanx). "Oeste".
Revista del Colegio de Arquitectos de
Extremadura. II Época 2002. n° 15.
P.114.

La manipulación del espacio se confunde con el mundo vivo y se transforma desde la duda en una expectativa potencial. En las palabras que siguen, en esa situación de espera pasiva, lo que se denomina situación previa, parece ser el campo de líneas de fuerza, acciones y estrategias que duermen antes del proceso de ideación y el arquitecto se encarga de entresacar y promover. "Cuanto más decepcionante e inerte parece la transformación, más se deja dominar el proyecto arquitectónico o urbano por la situación previa."²⁵⁸

La situación previa entendida como un campo de líneas de fuerza, acciones y estrategias difiere del modo pasivo en el que aflora el genio del lugar. Una vez más volvemos a esa noción de *concepto limitado*, que han expuesto autores de arquitectura como Holl y Chipperfield, que aclara sintéticamente la cuestión de la reformulación o, más bien, de la *reconfiguración* del discurso en una noción de física teórica. Como se decía al principio de este trabajo, en la Introducción, la arquitectura se plantea la nueva concepción de la gravedad, en la física, como marco de sus combinaciones de esfuerzos, de sus enjambres de *teorías de cuerdas y supercuerdas*, aplicadas a una nueva poética tectónica. El concepto limitado tal como lo entiende Holl, abarca un campo de fuerzas en conflicto ordenado, de alguna forma por el lenguaje.

“Llevo tiempo trabajando con el planteamiento de un 'concepto limitado' que se reformula para cada lugar y para cada programa singular. Durante veinte años he desarrollado intenciones generales, casi genéricas -como las que publicamos en “Cuestiones de Percepción”-; sin embargo, en cada proyecto, lo que impulsa el diseño es un 'concepto limitado'. Esto penetra violentamente en el proceso y produce situaciones a veces asombrosas. El lenguaje se convierte en el vehículo para el 'reconocimiento del concepto' tal como sostenía repetidamente Ernst Cassirer en su libro *Filosofía de las formas simbólicas*.”²⁵⁹

259. PALLASMAA, Juhani, “Pensamiento, Material y Experiencia [una conversación con Steven Holl]”, PP. 6-29. P. 12

Las categorías formales son acciones y metodologías de proyecto que procuran ese primer diseño del concepto limitado. Son insuficientes para abarcar toda la expresión contemporánea de un código nuevo, pero son claramente necesarias para entender lo que falta de comprensión a la crítica contemporánea basada en el Movimiento Moderno casi en exclusiva. Plasticidad y geometría; ensamblaje, juntas y conexiones; transparencia; deformación,... son algunas de las claves del nuevo modo de mirar, pero el modo de mirar está basado en acciones y proyectos concretos, que articulan una *reconfiguración* determinada del paisaje de la corteza. Reconfiguración del mapa de dudas y de la racionalidad interparadigmática. La reorganización de los pares de constantes asociaciones binarias entre elementos contradictorios.

“Los buenos diálogos entre el artificio y el medio tienen a veces la ambivalencia de una conversación inteligente.”... implican una dialéctica constante entre acción y proyecto en el que la arquitectura del proyecto es una parte de ese proceso de *indeterminación determinante*, voluntario y exploratorio, que antes se mencionó. “Los buenos ejemplos de arquitectura son, de este modo, ligeras emergencias de un continuo urbano o topográfico indefinido, estructuras condensadas de este continuo, cristalizaciones de una estructura ilimitada”²⁶⁰

260. ESPAÑOL, Joaquim. “El orden frágil de la arquitectura”. *Arquitbesis*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. 2001.

En el sentido al que apuntan las palabras de Joaquín Español, parafraseando su texto, la corteza continua sería objeto de una acción de proyecto sobre la textura, que “cristalizaría” en la afloración de sujetos emergentes de una serie de planos de estructura ilimitada que variarían sus secciones, su perfil y su tectónica, intercambiando acciones con la corteza terrestre y sus microclimas y sistemas ambientales particulares en cada sitio.

Este es el sentido que se puede dar a las acciones y metodologías que buscan formas de complejidad delimitadas por nuevas afinidades y combinadas mediante una pluralidad de conceptos limitados jugando entre sí.

Constantes metodológicas: Consistencia y versatilidad.

La cuestión del juego de las acciones y metodologías que buscan formas de complejidad es si puede conjugarse tal propósito también en el programa arquitectónico residencial, quizá el más difícil de asumir en las condiciones de una nueva tectónica debido a sus limitadas posibilidades de juego, especialmente en el ámbito de la vivienda social. Como se ha venido adelantando, el filtro de la vivienda es una manera de comprobar si la tectónica de flujos, la sección generadora y el plano consistente son constantes entre las acciones de proyectos definidas en el programa residencial contemporáneo.

En las Viviendas Sociales de la EMV, tenemos un ejemplo considerable casi como un estereotipo. Estamos ante un edificio de vivienda social en el que confluyen estrategias de paisaje, de consistencia, de plasticidad, de secciones secuenciales y de propuestas formales de tectónica. Proyectadas por MVDRV con Blanca Lleó, para la Empresa Municipal de la Vivienda de Madrid en estas viviendas se plantean alternativas de un impacto urbano sin precedentes. Está por verificar el alcance de la apuesta experimental y su funcionamiento en el entorno. Se intentan asumir las dos tentativas, la del compromiso y la de la forma. “Los edificios que nuestra oficina diseña suelen estar directamente ligados a actitudes generales, a los intereses e investigaciones de los que hemos hablado. Pero es más importante la idea de que

en todos ellos estamos implicados en proyectar verdaderos espacios tridimensionales, en generar ciudad en tres dimensiones. En primer lugar, todos estos proyectos pueden leerse como nuestra crítica más profunda a la interiorización -como se mostraba en el capítulo sobre icebergs de Farmax-.”

En esta declaración se puede coincidir plenamente, pues es la base de la idea contemporánea de hacer multidimensionales el proyecto y la ciudad y las relaciones de ambos entre sí. “En segundo lugar, hay un gran potencial para un futuro desarrollo sostenible si consideramos las aglomeraciones urbanas como conjuntos integrales e interdependientes. Nosotros trabajamos constantemente con la idea de mezclar funciones, integrar diferencias y diseñar objetos que sean capaces de modificar sus cualidades y características en el futuro.” Junto al lenguaje personal o las estrategias de lenguaje las apuestas por integrar, incluir y flexibilizar los programas de diseño con la vida. La mezcla de funciones y la *interdependencia* como objetivos del proyecto. “Además, nos preocupan los aspectos sociales, y nos planteamos como trabajar con la mezcla de funciones, haciendo de ella algo interesante y deseable bajo determinadas circunstancias de densidad y compacidad espacial.”

“Además, al tratarse de una especie de refugio, el volumen puede ser proyectado desde el interior hacia fuera; se podría comparar con la manera en la que se diseñaron coches, como el Espace, el Scenic o el Twingo: sus diseñadores buscaban maximizar las posibilidades internas trabajando preferentemente con las dimensiones y las condiciones del interior. El resultado es un coche cúbico cuyo exterior está determinado por esas cualidades interiores y no por un diseño de carrocería más o menos comercial.” En ese sentido se habla de una sección de los planos internos del espacio habitable, tanto si es el del coche, como si se trata de una vivienda de promoción pública, mínima, o de uso familiar.

2 6 1 . “ a + t ” .
“Arquitectura+Tecnología”. Densidad I
y III. n.ºs 19 y 21 Vitoria-Gasteiz,
2003.

En ejemplos tratados por el n.º 21 de “a+t”. “Arquitectura+Tecnología” también aparecen conjuntos residenciales de interés. Los de vivienda social de Pizarro y Rueda en Madrid, de Steidle y Partner en Munich y conjuntos y Torres de Delugan_Meissl en Viena, que son llamativos por su doble condición densa y artística. Por su plástica puesta al servicio de la habitación en altura, sin complejos. En series polícromas y tipológicas diversas, como un tapiz mediterráneo.²⁶¹

Que MVDRV, con Blanca Lleó, haya conseguido en Madrid la escala monumental es una cuestión a debatir. La escala monumental es un acicate, pero también es un lastre cuando se plantea ese discurso de intercambio de funciones e integración de diferencias en una escala gigantesca (parecida a la de Holl en el MIT).

Así la adecuación de la escala, en proyectos y obras como el Edificio de Viviendas en Carabanchel, Madrid y las 16 Viviendas en Lorquí, Murcia, de Amman, Cánovas, y Maruri, constituyen polos de referencia de variaciones y combinaciones sobre el habitar, que avalan las declaraciones sobre teoría y práctica de un estudio que ha abierto la veda de la búsqueda de soluciones contemporáneas a la vivienda social. Estos arquitectos que aplican procedimientos de arquitectura contemporánea, a otra escala, en todo lo que se refiere al cierre, al tamiz, a la interpenetrabilidad de los espacios y a la creación de focos de atracción de espacio público y privado. La consistencia de los planos de fachada, que conforman insistentemente los proyectos de bloque o casa-patio y la versatilidad interior de las soluciones flexibles de una vivienda en movimiento tiene que ver con las necesidades prácticas de las familias contemporáneas y las propuestas arquitectónicas caminan directamente hacia su satisfacción, mediante fórmulas imaginativas y abiertas en la escala que hace más referencia directa a los ciudadanos de una gran ciudad. Es un ejemplo de plano consistente horadado y de secciones vivas, en las que se advierte una intención de generación espacial propia de un elemento dinámico y no de un bloque de módulos pasivos.

Las escalas utilizadas en modelos geométricos y maquetas infográficas fluyen en el sentido en que no son elementos arquitectónicos a los que se les ha dotado de nuevas variables al

manipular su escala, sino que en la convivencia de escalas digitales, cambian de dimensión, sin cambiar el carácter de sus elementos construidos. Por eso en estos proyectos residenciales de Amman, Cánovas y Maruri, las escalas son un elemento fluido que descorporeiza la arquitectura en su representación externa e interna, pues asumen escalas de ciudad accesible y de residencia interpenetrable, *hiperventilada* hacia el ambiente y, en cambio, *celularmente variable* en una amplia gama de propuestas de combinación de módulos. (Figs 75 a y b).

Las viviendas son, o se tratan como, fuentes de representación e interpretación que describen el diseño de las pieles a la vez que definen interior y exterior de manera abierta en sus distribuciones y en las de patios y espacios colectivos, algo que antes no se podía hacer sin una mirada jerárquica espacial por plantas, alzados y secciones y ahora, en las palabras que sirven de comentario al proyecto, en el texto de J.M. Hernández León, se realiza buscando condensaciones en focos sugeridos por movimientos direccionales. La condensación de focos es, tal como se entiende en este discurso de la textura, una muestra de intensificación y simplicidad para buscar la consistencia del edificio como un conjunto de acciones enlazadas. Es una concepción por capas de estructuras superpuestas.

Este cambio, desde las representaciones convencionales de dos dimensiones a la representación de mallas y superficies por capas, que incluyen estructuras pautadas por geometrías armadas por modelizaciones envolventes, que están muy bien expresadas en la variedad de tipos y en su incorporación al conjunto completo, en las divisiones horizontales y en las verticales. Lo que atribuye a los dos conjuntos residenciales un factor de complejidad que se suma a su voluntad programática; voluntad que se puede rastrear también en otros proyectos recientes.

Fig. 75-a. Edificio de viviendas en Carabanchel, Madrid. Ammán, Cánovas y Maruri.

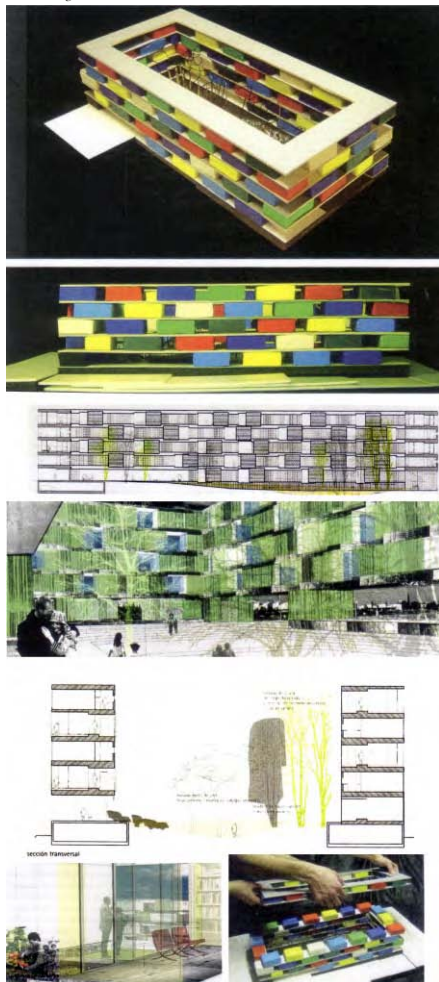
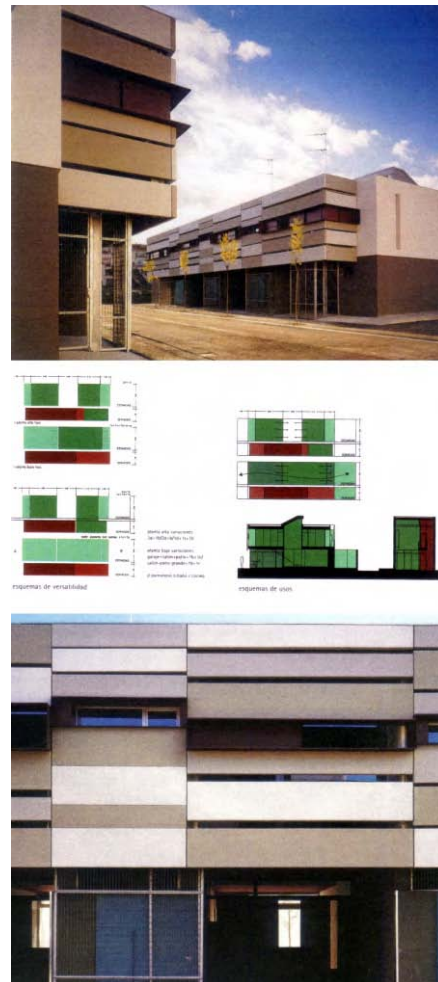


Fig. 75-b. 16 Viviendas en Lorquí, Murcia. Análisis de procesos de creación de formas.



262. LINDSEY 2000. *Op cit.* P. 75.

Ya no quedan residuos de las tentativas maquinistas acerca del proceso de construcción de la vivienda social, aunque algunos siguen insistiendo en que los edificios se podrían construir enteramente por ordenador, como si no respondieran a opciones previas radicales de proyecto, como se comprueba en esta frase de Lindsey a propósito de Gehry. “El describe un futuro dónde el edificio entero se construye en el ordenador, muy a la manera como el diseño de fabricación y la construcción del Boeing 767. La diferencia, puntualiza él [Gehry], es que el 767 se construye en un edificio, y el edificio es construido en el lugar de construcción.”²⁶²

Pero el proceso no tiene o no debería tener mucho en común con el Boeing 767, ni demasiado con el Scenic o el Twingo. Las tentativas de vivienda mínima, apilable, compuesta por módulos de mobiliario, flexible, ampliable o transportable, si no cuentan con un valor de implantación urbana y una condición de cualidad estética carecen del sello contemporáneo. Los experimentos residenciales han de hacerse con sumo cuidado, porque la escala de valores ha cambiado. Aunque la herramienta informática y el proceso de transposición *de la mano al ratón*, ya comentado, incluya un complejo proceso de incorporación de programas, cambios de escala y simulaciones que no son autónomos de la voluntad del proyectista, en el caso de la vivienda y, muy especialmente, en el de la vivienda social, necesitan de la participación de los usuarios. Esta participación de los usuarios puede ser sometida totalmente al arbitrio o al capricho del arquitecto, para atenerse a sus mecanismos de definición y consistencia estructural, pero los programas fallan si no sirven a las diversas necesidades de la gente. No solo para funcionar con arreglo a cálculos y normativas, sino para atenerse a la voluntad general del proyecto y a sus apuestas formales, dando satisfacción al principal problema del uso al que van destinados, con pocos medios, como característica general.

Además, la maleabilidad de la acción digital no implica una menor concisión y rigor, pues de los modelos y aplicaciones pueden extraerse detalles conforme a programas codificados de elementos y materiales de construcción, sistemas e instalaciones compatibles con la estructura general propuesta por esa piel “activa” que es el plano consistente. La manipulación formal de la idea mediante la digitalización de los modelos por capas permite avanzar en la personalización y singularidad de los programas hasta donde se quiera. La diferencia con los procedimientos en otras tipologías es que al actuar en programas destinados a otros usos que no sean los residenciales, más precisos y acotados, puede haber normalmente muchas más libertades formales.

El edificio de la Federation Square Melbourne de Lab. Architecture Studio puede emplearse a fondo en formalismos que recuerdan a los del Museo del Holocausto de Libeskind, basados en su formación musical y en las pautas del serialismo, para acabar mostrando un esquema de ansiedad que tiene que ver con la experiencia de vivir el espacio exterior convulso de las grandes ciudades, pero es un esquema difícil de transferir tal cual al programa residencial. La epidermis formalizada es, en Melbourne, un ejemplo demasiado artificioso y textil, que no aporta sino nuevas propuestas formalistas respecto a las afiladas líneas y combinadas texturas del museo berlinés.

263. Ver, para estos y otros proyectos de residencia y equipamientos, “Arquitectura Viva” n.ºs 89-90. Madrid. Marzo-Junio 2003.

Las escalas domésticas y las retículas fracturadas necesitan de actuaciones promovidas desde distintos niveles, especialmente cuando se refieren a los programas de vivienda. De los muchos ejemplos de Vivienda en Madrid, para los propósitos de este argumento, habría que llamar la atención sobre los de Oscar Rueda y M^a José Pizarro de Atocha, J.I. Mera en Mirasierra, Carlos Rubio y José María Lapuerta en la M-30 y otra vez Amann, Canovas y Maruri en Hilarión Eslava y Menéndez Valdés, entre los contruidos y Frechilla y López Peláez, Sancho y Madrdejos en Carabanchel, Matos y Castillo en Latina y Paredes y Pedrosa en Usera. Entre los proyectados, se cuentan los proyectos que avalan las propuestas de proyecto contemporáneo para una nueva vivienda que contenga elementos de innovación tectónica, de sección generadora o secuencial y de planos envolventes o consistentes, que son de referencia.²⁶³

Muchos de los nuevos proyectos citados y otros, que podrían también reseñarse se demoran, más que en el vértigo de la contemplación interna, en la buena relación con el entorno. Esa relación produce un espacio de armonía en el que se singulariza la habitación y se produce el acuerdo de la arquitectura con los problemas humanos más cotidianos. Esta característica es importante, porque devuelve a la gente normal el placer de contar con elementos de poética de la construcción en el lugar donde vive, en el sitio del que se apropia. En éstas, como en otras experiencias formalistas más acentuadas, las acciones de proyecto en la historia de las herramientas digitales es también secuencial y su influencia se hace visible primero en los borradores de anteproyecto, luego en la *modelización* para los futuros clientes y usuarios y, después, en la construcción. Para bien o para mal, la construcción de la información del proyecto actual de viviendas está muy separada de los usuarios que las demandan, pero las mejores experiencias son las que incrementan su consistencia y versatilidad, las que añaden valor a la arquitectura sin fosilizarla en un esquema inmobiliario, y cuentan con los futuros habitantes. Por eso resulta más significativo que, también en los programas de vivienda, en las que destacan mucho, las acciones de proyecto converjan con las de otros proyectos de otras tipologías y respondan a esa necesidad generalizada de definir los contenidos de la textura de la corteza para un público, que no solo va a ver los resultados como espectador, sino que los va a habitar, con el cúmulo de dosis perceptiva de las complejidades espaciales, que a la habitación se le supone como valor añadido.

Entre las mejores apunta, claro está, el proyecto ganador de la VII Bienal de Arquitectura Española, 22 Viviendas en el Carmen de Abaixo de Víctor López Cotelo, que demuestra un uso de recursos extraordinariamente complejo, en colaboración y complicidad con constructores y usuarios. En este proyecto se concitan elementos de continuidad de planos tectónicos y simbólicos con rupturas transversales y elementos de integración con el paisaje y la memoria que lo convierten en un recinto de intercambio vital con el entorno, personalizándolo y a la vez asumiéndolo.

La actuación de Santiago es pequeña en tamaño, la repercusión de las arquitecturas *pequeñas* es más pequeña, al menos en lo que se refiere al impacto mediático. Su período de vida efímera en los medios es más corto y su ciclo temporal más dilatado, lo que significa que tienden a perdurar en otros tiempos, a descomprimirse como si se hubieran hibernado durante épocas de construcción masiva e indiscriminada y ahora emergieran nuevos tipos y viejos problemas de la combinación abierta por nuevas necesidades y nuevos usuarios.



Pero la experimentación en toda la pléyade de propuestas de habitación social es influyente. La reconocida Torre “Turning Torso” de Santiago Calatrava es un edificio de 54 plantas y 190 m. de altura para 167 viviendas promovidas por la mayor cooperativa de viviendas sueca HSB, creada en 1923. En los ejercicios profesionales recientes hay una especie de desbordamiento de las propuestas de las vanguardias europeas de principios de siglo, que se convierten actualmente en la seña de identidad de un espacio limitado y un tiempo acelerado en el que los sujetos son otros. Son también, esos proyectos de viviendas, un campo de experimentación, en el que juegan valores distintos de percepción y de conciencia. Y actúan sobre sujetos que buscan nuevos modelos de vida, nuevos sueños y fantasías (Fig. 76).

María Zambrano piensa que “Los sueños descubren al sujeto, lo sorprenden mientras yace privado del tiempo, de ese tiempo de la conciencia donde él puede actuar, donde encuentra la realidad adecuada a su libertad: realidad fragmentaria y continua; libertad condicionada”. La fantasía es parte de la vida. En cambio el sueño de la razón simboliza la noción de pérdida de la vida y del tiempo. La arquitectura como mera ensoñación hace desaparecer el tiempo. La arquitectura como vida es el tiempo que se descubre a medida que pasa, más fértil cuanto su maduración fue queda y su entorno callado.

Los edificios ensoñados sólo pueden producir inhibición si son meros objetos de deseo, en tanto que se conviertan en artefactos de contemplación y no de uso. “El ensueño es el escapar de la vida, su huida de la materia: ese pasado que ha quedado ahí desposeído”. El ensueño arquitectónico es un sueño construido.

264. ZAMBRANO, María. “Hacia un saber sobre el alma”. Alianza Editorial. Madrid 1987. Siruela. ZAMBRANO, María. *Obras completas*.

María Zambrano, en el mismo texto, se refiere después a la arquitectura de una manera extremadamente concreta, cuando afirma que “La vida de la vigilia es esencialmente un hacer arquitectónico, un continuo y no deliberado edificar. Nos edificamos constantemente, edificamos nuestro mundo”. La vida de los sueños es la de la pérdida del tiempo, la vida de la arquitectura se gana con ella, cuando ayuda a fluir el río de la conciencia y no a desparrramarlo sin fin. El sueño de la arquitectura es una ensoñación, así pues, edificada.²⁶⁴

Esas palabras que hablan de ensoñación edificada responden al impulso humano de búsqueda de la belleza. Se busca la belleza en la ensoñación y el habitar de lo cotidiano. Por eso, ahora la edificación, el proceso de construir y construirse, más que antes, implica el sueño de lo virtual. Una manera de edificar con *otros* materiales sensibles y, - en el sentido en el que lo plantea certeramente Zambrano - una manera de producir “un continuo y no deliberado edificar”, lo que apunta a una indeterminación de la voluntad del sujeto y el objeto de los hechos arquitectónicos, a una indefinición del procedimiento y el proceso de proyectar y a una ambigüedad permanente de los límites de lo proyectado en la realidad y en lo virtual-real, que es la principal construcción del arquitecto de hoy. En consecuencia el proyecto parte también de un “un continuo y no deliberado edificar”, que se manifiesta en acciones vivas.

La fluidez de ese sueño concebido como edificado, construido como indeterminado y mantenido en el entorno de la transgresión de los límites artificiales y naturales, está inserta en un modo febril de vivir la realidad, conviviendo con procesos que se mueven, se caen, se inclinan o doblan con la misma prisa y falta de prejuicios con la que lo hacen los objetos que tienden a representarse en ellos como espacios para esas nuevas formas de vida y en ese sentido el proyecto es una acción vital.

Constantes metodológicas: El cambio de esqueletos y las dialécticas de la sección

En la revista “av proyectos”, y especialmente, en el número 003, que se dedica a torres, viviendas, museos, oficinas, parques, se pueden rastrear los objetos de sueño y que sus estrategias y sus fórmulas tectónicas de construcción de la realidad siguen las pautas de los sueños edificados que venimos analizando, utilizando la tesis del proyecto como materia

crítica de la realidad. La escisión concurso-obra se acorta, en la medida en que la arquitectura actual construye sus retos soñados por difíciles que sea.

Esta dialéctica de formación de materia crítica ocurre con edificio para el MUSAC de León de Mansilla y Tuñón, que se basa en una sencilla trama de cuadrados y rombos para articular una retícula de salas, patios, contenedores, aperturas y cierres, que se ligan por un plano consistente común de hormigón visto, y por una fragmentación de la transparencia de las fachadas de colores que se han tomado de la vidriera más antigua de la catedral de León y se han formalizado en el cerramiento mediante una manipulación realizada por ordenador²⁶⁵. Esta obra del MUSAC ejemplifica la adecuación de la manipulación de los esqueletos geométricos y perceptivos, para aplicarla a la ordenación de una continuidad perceptiva distinta, buscando una maleabilidad ficticia, en modo alguno azarosa o aleatoria. La fluidez del interior y el exterior se consigue mediante la movilización y *dinamicidad* de recursos sencillos ordenados a través de una complejidad aparente, que lo que hace es *simplificar e intensificar* con inteligencia el uso de recursos o *conceptos limitados*, pero combinados con una gran versatilidad.

265. Ver “*av proyectos*”. N.ºs 001, 002, y 001 2004. Madrid.

Otro edificio que focaliza materia crítica es el del Campus universitario de El Bierzo, de Belén Martín-Granizo y Daniel Díaz Font. Como ocurre en otro sentido con el mercado de Santa Caterina y con el campus gallego, ambos de EMBT, los tres destacan en el uso de un plano consistente, continuo que lleva aparejadas funciones tectónicas y conmueve todo el paisaje del entorno, porque se convierte en un espacio de referencia de incalculables dimensiones para los habitantes de la zona, en una especie de *suelo evocador* de la arquitectura que es un techo dinámico, coloreado en Barcelona y fragmentado y hendido por la luz en León.

Además de esa constante *recurrencia* a los conceptos que están volviendo a nutrir la hipótesis inicial, se vuelve otra vez a los tipos *nuevos* que hemos venido constatando a través de varios ejemplos. La arquitectura vive una serie de tipos nuevos no residenciales para los que requiere de nuevas actitudes y propuestas porque en sí mismos ya constituyen espacios de hibridación entre memoria y presente, entre usos viejos y nuevos, entre esqueletos que se llenan o vacían para otras cosas. La fábrica, que ha perdido vigencia en la era post-industrial; las instalaciones ferroviarias y aeroportuarias; los almacenes, que mantienen también los tipos mezclados entre el laboratorio y la oficina, entre lo *vivable* y lo productivo, entre lo funcional y lo poético. Más que el uso maquinista o la nostalgia industrial, el proyecto de estrategia compositiva de textura abierta en los espacios con pasado se sirve de lecturas diversas; por supuesto, mucho más que la nave industrial antes omnipresente como solución y como tipología en decadencia.

Esa ambigüedad en el uso de los esqueletos industriales, religiosos, administrativos, etc., proporcionan edificios plenamente habitables para la producción, como la Fábrica experimental en Magdeburgo, de Matthias Sauerbruch y Louisa Hutton. Otros no gozan más que en parte de esa condición, como el proyecto de Benedict Tonon para una Planta de residuos tóxicos en Berlín. Otros son un lugar mixto de trabajo e investigación, como el Laboratorio de Pruebas de Materiales IUAV en Mestre, Venecia, Italia, de Francesco Venecia. El primero está conformado por una cubierta colorista que envuelve un edificio continuo que parece cortarse por algún motivo oculto - porque cabría considerarla indefinidamente prolongable - en las fachadas acristaladas de los extremos esa cubierta hace las veces de envolvente general del edificio. El de Francesco Venecia se plantea como una “cáscara que baja desde arriba para proteger el núcleo central, prácticamente preexistente”.

El de Magdeburgo, de Sauerbruch y Hutton, se dedica a uso industrial, de investigación y docente; descomponiéndose en una estructura distinta para cada uso, de hormigón armado. La cubierta se adapta a cada forma mediante planchas de aluminio de color, que se completan con vidrio translúcido en los extremos y planchas de acero. Las secciones explican la conexión con la envolvente que generan y que abraza el edificio entero con un plano que se curva hacia adentro y hacia fuera, separando las fachadas del suelo y ocultando las comunicaciones interiores que se invisten de otro papel generador.

Fig. 77. Varios autores.



El proyecto de Planta se residuos tóxicos en Berlín se asemeja a una galería de arte del SOHO de Nueva York, mezclando patrones y ritmos de huecos de una geometría impregnada de color en unos prismas precisos que cuentan con una sensible exposición seriada de proporciones y texturas, que se mezclan con los huecos que siguen su determinada alineación. (Fig. 77)

El de Venecia se construye un paisaje autónomo en el que parece haber una preexistencia del puente grúa sobre el agujero construido por el edificio que busca la continuidad del paisaje por encima de la presencia del edificio que lo invade con tacto y lo reconfigura delicadamente con paramentos continuos que expresan sutilmente la función de la evaluación de materiales que es el objeto del laboratorio. (Fig. 77).

En la figura 77, los proyectos que se muestran, incluso el Palacio de Congresos de Mérida que no se ha citado antes, muestran una manera de organizar los edificios a partir de elementos de complejidad sobre esqueletos aparentemente sencillos, produciendo una complejidad tectónica sin precedentes, en la que la textura ya no es parte de alzados o cubiertas, sino que

Fig. 77. Varios autores.



invade el conjunto de los edificio y pervierte las separaciones de planos, antes casi obligadas.

De los muchos que han proliferado en el último período, varios ejemplos de hibridación de usos, memorias y tectónicas podrían focalizarse si sumamos a estos, los de la Nave de secado de lodos en Getafe, Madrid, de Gádor de Carvajal, Juan Casariego y Patricia Reznak, en los que la tectónica es la justificación o el mensaje de que no hay nada en la estructura de la epidermis que debiera dejarse de lado para conseguir un efecto de integración. Un único itinerario perceptivo viene guiado por un plano continuo que lo delimita en discontinuidades emergentes del esqueleto original.

Así ocurre en la Planta de reciclaje en Mercabarna, Barcelona, de Willy Müller y Fred Guillaud, que prolongan el plano consistente que contiene el combinado de placas metálicas lacadas o de acero inoxidable y de pladur y policarbonato translúcido en el interior, declarando con el plano la sección y la piel su contenido y enseñando sus tripas, con soltura, al exterior.

En otro orden de cosas en el campo del edificio industrial renovado, estaría el Archivo y Biblioteca Regional de Arganzuela, Madrid, de Mansilla y Tuñón, que es un ejercicio de rehabilitación en una antigua fábrica de cervezas, en el que el repertorio de pieles y envolventes se liga al de esqueletos viejos y nuevos y a las dialécticas de contacto entre unos y otros, asumiendo todo un conjunto de formas de intercambio de elementos translúcidos y opacos que, como en los otros edificios, pero a mayor escala, se desafían a seguir defendiendo su estatus de obras tectónicas, construidas desde la textura hacia el entorno. Establecen un campo de interacciones entre usos, formas, y volúmenes que van cambiando de papel y estableciendo nuevas lógicas de aproximación entre contenedores que nada tienen que ver con el programa original de la fábrica. Con ello facilitan la comprensión de ese vaciamiento de las formas-contenidos que es característica de los proyectos de esta época y que presuponen la búsqueda incesante del espacio vacío por excelencia, que es aquel capaz de contener cualquier tipo de uso sin violentar la estructura intrínseca de sus elementos principales en plantas y alzados. El cúmulo de interacciones señala las posibilidades de esa visión tectónica que abarca los distintos sistemas del complejo industrial original superándolos para conseguir, finalmente, un edificio nuevo con una unidad que supera las partes de las que se ha ido conformando.

La sección generadora actuará aquí como sección de los espacios intermedios de contacto que deben dotarse de una materialidad de la que carecen desde los puntos de conexión de los demás, como negativos de un rosario de recintos entrelazados por relaciones de diferentes tipos que convergen hasta hacer un todo del edificio *nuevo* que resulta de todas esas capacidades puestas en juego para el uso contemporáneo. En la elección y las decisiones previas sobre ese uso se juega y se *materializa como anticipación* el proyecto de lo nuevo que aún no se ha visualizado como alternativa.

La cuestión, (pese a este y otros buenos casos) es que no todos los edificios o, en mayor medida, los espacios -, valen para cualquier uso. La decisión previa condiciona y altera la materialidad propuesta al conjunto de conexiones, lo que aparte de un ejercicio de prospección es un adelanto de estrategias, que pueden ser evaluadas igual que el proyecto, de forma crítica, acercando las posibilidades de reforma o rehabilitación al fondo del problema que se va a crear con la nueva estructura del contenedor original.

En estos proyectos de una *sobrevenida* o *sobrecalculada* imposición de factores de incertidumbre y más si tienen que ver con procesos metabólicos o medio-ambientales -, se va alcanzando el nivel de complejidad desde la epidermis hasta el terreno, controlando más y más la inclusión del esqueleto en la tierra, como fórmula de integración del proyecto en la función a la que sirve, de una manera distinta a como siempre se vino planteando en el espacio de tipos horizontales sobre planos horizontales que, increíblemente sigue siendo promocionado casi en exclusiva dentro de los iconos ejemplares del Movimiento Moderno. Con este talante, demasiado hipotecado a los viejos maestros, se viene desconociendo lo que ha ocurrido en

arquitectura en paralelo a lo sucedido con la producción de nuevos componentes industriales, químicos y biológicos y sus nuevas formas de reciclaje, reconversión, reutilización, depuración y producción de energías alternativas. En definitiva, la producción de materia prima *espacial* está sujeta a procedimientos de elaboración no tan distintos a otros de producción de diferentes recursos. Aún así, ese tipo de proyectos de fabricación y producción o transformación de recursos o los edificios reciclados de fabricación de productos son todavía mostrados como rarezas, a pesar de que son parte de la producción arquitectónica más innovadora y siguen estelas de creación en arquitectura dialogantes con las formas más avanzadas del “*land art*” y producen espacios de producción habitables en coincidencia con los movimientos artísticos que empezaron a mirar la herencia preindustrial, industrial y moderna con otros muchos puntos de vista y fuera de los mecanismos normales de la formulación de los proyectos sobre lo nuevo.

Con el auge de la cultura comercial, del pop al kitch, del informalismo al arte povera y el trasvase de papeles entre formas y modos de expresión artística, la fluencia de experiencias distintas y contradictorias facilita el análisis y la interpretación, sin negar la existencia misma de los sueños concebidos en permanente vigilia e indeliberación que son el horizonte con el que se construye tentativamente la arquitectura experimental. Para eso sueños sirven los esquemas de intercambio que hacen de elementos de conexión entre unos y otros sueños de maleabilidad del espacio.

Incluso desconociendo los dogmas anti-ornamentales de la modernidad e incorporando motivos figurativos y otras pieles al concepto de piel contemporáneo, tanto a la esfera de la arquitectura, como del urbanismo, el territorio o la generación de energía el metabolismo, la biogenética o analogías similares. (Ver Patrones en Fig. 78). Y esta nueva respuesta se hace por todos. No solo los “artistas” sino también los minimalistas, esencialistas o neomodernos... “Agotada la confrontación mediática 'fin de siglo' entre los maestros

Fig 78. Patrones. Varios autores.



constructores de cajas esenciales y los entusiastas defensores de bultos informes, diluidos los límites entre las diferentes actitudes éticas y estéticas, y asumida la incorporación de múltiples y azarosas influencias (arte, ciencia, ecología, informática, gestión de datos, etcétera), los arquitectos están redescubriendo campos de trabajo que aceptan la posibilidad de incorporar elementos ornamentales, híbridos y eclécticos, que codifican datos de inspiración aleatoria y origen casual”.²⁶⁶

266. TUNÓN Emilio. *“Arquitectura Viva”*, n.º 87. Madrid. 2003.

Las dialécticas autónomas de la sección son elementos de un proceso de cambio radical en la forma de proyección y concebir hasta los contenedores más previsibles.

Constantes metodológicas: El juego natural/artificial y la percepción híbrida.

Los campos de trabajo abiertos por los puntos de contacto, o *infiltraciones*, en áreas de incorporación dudosa a la arquitectura son como otros campos fluidos de la sociedad de la información en los que el intercambio de conocimiento activa o congela capas vivas y dormidas, y las traspone al proyecto. De esas capas se extraen áreas importantes de conocimiento transversal que no alteran las cambiantes corrientes principales, sino que las nutren de nuevos flujos de comunicación e interdependencia y las programan con un código u otro.

Esta codificación de datos, no solo de “inspiración aleatoria y origen casual”, como las que cita Fernández Galiano, ha llevado a una nueva dialéctica de hibridación entre espacios preexistentes y nuevos, a una recuperación de las persistentes relaciones del arte y la naturaleza, y a una perspectiva que mira de otra manera otros campos de creación. Quizá también por el flujo multidisciplinar que han buscado paralelamente los arquitectos y artistas plásticos (y músicos, fotógrafos, cineastas o artistas conceptuales, por citar algunos), la implicación en la búsqueda de las nuevas complejidades artificiales o campos de trabajo en la continuidad perceptiva, ha venido incrementado por el uso común de la herramienta del ordenador. A través de este entorno común, en la que los diseñadores gráficos fueron también pioneros de creación de paisajes de signos y significados, se han introducido una red de proyectos de intervención iconoclasta en paisajes urbanos y naturales que hoy son objeto crítico.

En tanto Gadamer desde la metafísica, habla de una vuelta al arte como parte de la compleja relación entre el ser y la apariencia, Luis Fernández Galiano plantea una especie de enfermedad transitoria, “Decía antes que informática, teoría y cosmética son sólo síntomas de la afección artística que aqueja a la arquitectura”. Pero más allá de la afección, las nuevas herramientas han establecido un nuevo modo de mirar, de decir y de mostrar, difícil de encajar en los supuestos manejados hasta la plena eclosión del ordenador en el mismo origen de la formación de los arquitectos.

Contradictoria afirmación con la siguiente del contenido del n.º 87 de *Arquitectura Viva*: “Desde que Venturi y Scott Brown abogaran por 'aprender de todas las cosas', el ornamento contemporáneo ha vuelto sucesivamente a reinterpretar cuestiones olvidadas, adoptando la estrategia de los pintores pop, al dotar de un significado poco corriente a los elementos corrientes, por medio de una redescrípción que se basa en el cambio de contexto o aumento de escala: transformando los antiguos estereotipos en nuevas situaciones para obtener nuevos significados que son a la vez ambiguamente antiguos y nuevos”.²⁶⁷

267. *“Arquitectura Viva”*, n.º 87 Madrid. 2003

Por tomar algunos ejemplos de referencia de esa nueva complejidad de la continuidad perceptiva creada por medios artificiales en las relaciones del objeto y la naturaleza, se comentan a continuación varios proyectos muy significativos para el discurso del hilo argumental.

El Pabellón en el Parque de El Retiro. Madrid. Iñaki Abalos, Juan Herreros y Angel Jaramillo y



Fig. 78-a. Parque de El Retiro. Pabellón. Iñaki Abalos, Juan Herreros y Ángel Jaramillo.

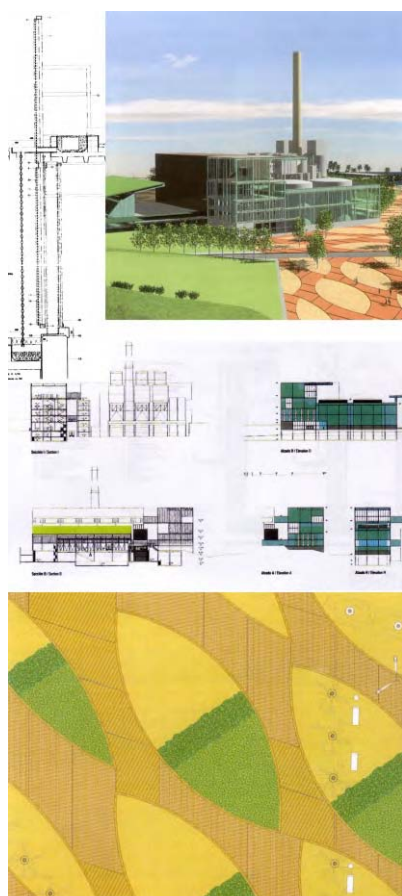


Fig. 78-b. Parque Litoral Noroeste. Iñaki Abalos y Juan Herreros.



Fig. 78-c. Parque de los Colores. Enric Miralles y Benedetta Tagliabue.

el Parque Litoral Noroeste, “Parque de la Paz”, de Barcelona de Iñaki Abalos, Juan Herreros, en otro orden de análisis, el “Parque Diagonal Mar” y el Parque de Mollet del Vallés, “Parque de los Colores” de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue, son modelos de un nuevo tratamiento del paisaje y sus esqueletos ocultos, sus *estratificaciones* y *pliegues* y las formulaciones proyectuales de las nuevas continuidades perceptivas. (Fig 78 a, b y c).

En el caso del Pabellón en el Parque de El Retiro, se trata nuevamente de un semienterramiento del gimnasio mediante la creación de una plataforma acristalada a 3 m de altura que deja a la transparencia de su cerramiento la función de integración y a sus secciones constructivas la definición de una *caja sin techo* (salvo que el techo sea la pista de tenis) una construcción sin paredes, (salvo que el cerramiento sea ese tapiz vegetal) y transparente de vidrio que culmina el límite, - casi imperceptible en el Parque del Retiro -, de la instalación deportiva, (salvo que sea una instalación *natural*). Ese *plano acotado*, casi como un cercado cualificado por el cierre, es un espejo en el que el *parque se mira* y que *mira al parque*, sin dejar de ofrecerle un contraste liviano basado en las formulaciones de complejidad artificial sobrevenida a la complejidad natural que, a pesar de todo un parque urbano con gran carga de memoria contiene en alto grado.

El Parque de la Paz de Barcelona es un *tapiç* cosido a sus secciones *costurales* de los planos de distinto nivel, que articula los planos de textura sobre una malla geométrica de referencias vegetales y especies de peces, que conectan una malla continua de elementos en un mosaico, con la Incineradora del Besós, la Central de enfriamiento y recogida neumática. El revestimiento de la central es de policarbonato azul. Las piezas del sistema de bancos son elementos deformables que se independizan de la visión del conjunto, que esconde en las falsas orografías algunas de las instalaciones y muestra un aire optimista y sin complejos, en el tratamiento de las zonas de paseo y salón que se hacen a base de figuración y elementos de

caligrafía artística provenientes de la cultura visual. En lo que trata de ser una cartografía inventada, actúan elementos de *collage* superpuestos a una intención general de continuidad perceptiva de un plano como receptor-contenedor de todas las densidades del paisaje, por superficiales que parezcan.

El Parque Diagonal Mar y el Parque de Mollet del Vallés representan dos lecturas de una misma manera de mirar, que abraza los elementos escenográficos a base de complejos catálogos de interacción entre elementos físicos, naturales, caligráficos y gestuales confundidos en una amalgama de elementos superpuestos y yuxtapuestos de forma que completan una rica variedad de referencias históricas y artesanales en suelos y maceteros en el primer caso; y a sensaciones, colores y aromas en el segundo, que tiene una complejidad diferente, más sosegada, tal vez. En ambos casos se forman, además de un grupo de itinerarios sin destino aparente, un laberinto de focalidades ininteligible en primera lectura, pero fecundo de recorridos perspectivos y sugerencias visuales y táctiles, en correspondencia con un uso desprejuiciado de las series de formas y la libertad espacial de su disposición en unas secuencias que siguen sus propios ritmos. (Fig. 78 b y c)

En estos ejemplos se continúan reflexiones de los autores sobre artificio y naturaleza que pueden estar en la órbita de los pensadores, de los filósofos, de los biólogos o ambientalistas, pero quedan como oferta diversa para un público que tiene que aprehender ese flujo reflexivo que el proyecto del espacio público comporta y hacerlo suyo.

Constantes metodológicas: Afinidades artísticas y perceptivas.

El caso es que para asumir ese proceso de *introspección* o de *internalización* de formas nuevas de percepción compleja hacen falta mecanismos de apropiación, y eso vale en cualquier supuesto ambiental para tratar de combinar arte y arquitectura, tanto si se hacen para expresar una interrelación emocional, como si es, además, como sugerimos desde aquí, *material y constructiva*. Estamos hablando de investigación formal, afinidades, campos de influencia, de contacto y zonas ambiguas de *interpenetrabilidad* de unas materias y otras, pero estamos ante todo, ante procedimientos de proyecto, desde el punto de vista de la arquitectura y procedimientos tecnológicos avanzados desde el punto de vista de la construcción. Estas características hacen de las cuestiones perceptivas y de las afinidades artísticas un campo de transferencia de conocimiento tectónico. Esta es una conclusión inapelable. Por tanto, las afinidades son legítimas y las mutuas influencias o los límites borrosos entre ética y estética están empezando a plantear la cuestión crítica de una manera. Afinar la mirada para mantener la distancia crítica implica observar *objetivamente* unos procesos que distan mucho de ser *objetivables*.

Esta cuestión es tanto más imprescindible de estudiar por cuanto abre un campo común a la crítica y la experimentación en arquitectura que afecta al compromiso de los arquitectos con los paradigmas más extendidos, como son los ambientales, desde un nuevo punto de vista. Además de su interés teórico, afecta a los más comprometidos proyectos, porque conviven con la sobrecarga perceptiva y de imágenes en la mayoría de los otros no comprometidos. El fraude publicitario o la manipulación de la oferta mediante propaganda interesada, coexisten con esa desmadrada propensión artística de la sociedad de la información a asumir todo sin digestión previa. Artistas y obras operados, maquillados, trasplantados, clonados, manipulados y tergiversados, conviven en su epidermis y sus prótesis con los artistas capaces de asumir mucho más rápidamente el conflicto entre ser y apariencia y trascenderlo.

El arquitecto ha de facilitar claves de apropiación espacial, ayudando a los demás a concebir la experiencia de apropiarse de los espacios y formas nuevas, singularmente en los nuevos espacios públicos. Aquellos objetos arquitectónicos que incluyen el derecho a un entorno de calidad, al conocimiento y disfrute del patrimonio artístico -y natural- en igualdad democrática de condiciones -de minorías y mayorías-, deberían aspirar a la juiciosa fantasía de que la

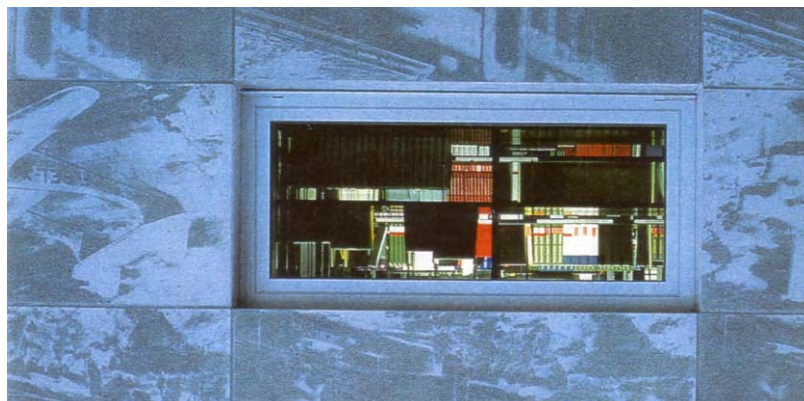
inspiración se extienda, se libere y emancipe. Sin miedo a la investigación de nuevas formas. Ya lo plantea premonitoriamente Italo Calvino: “Lo que me molesta es la pérdida de forma que percibo en la vida”. De las formas para la vida, en la sutil predicción de Calvino al exceso de las formas hay un trecho que tiene que ver con ese torrente de arquitectura proclamadamente interesante que no es capaz de asumirse sin un tiempo para que sirva de elemento de inspiración liberadora y emancipadora, artística.

En ese proceso de análisis de los mecanismos recíprocos de la tectónica se han mostrado varios tipos que explican las tendencias. En “Arte y Arquitectura: nuevas afinidades”, Julia Schulz-Dornburg enseña una serie de obras de difícil clasificación. En particular, las de Bernhard Tschumi, Tadao Ando, el Museo del glaciar de Sverre Fehn, la Fábrica Ricola de Herzog y De Meuron, el Kuntshaus de Peter Zumthor en Bregenz, la Sede de las Compañías de Gas de James Turrell en Leipzig y el Museo de la Ciudad de Cassino de Steven Holl, son una muestra elocuente de obras que saltan los límites en dirección compartida con otros tantos artistas Claus Bury en el momento, Chillida en tantas obras, Olafur Eliasson con Thoka en Hamburgo, Carpenter o Navarro Baldeweg, confundidos ellos mismos con sus obras desde el arte y la arquitectura, o desde ambos a la vez. El fenómeno no es tan distinto de lo ocurrido en el pasado, sino más bien la explicación de un proceso maduro que ha explotado en un conjunto ilimitado de nuevas experiencias compartidas o no.

Lo que Julia Schulz-Dornburg llama *catalizador* es un elemento de percepción vinculado a la experiencia sensual, a la relación entre teoría y práctica entendida desde la experiencia física y la razón. Entendidas desde ahí como un todo envolvente que modifica las condiciones de observación y el sentido dinámico, reactivo y transitorio de la arquitectura.

La arquitectura se entiende, desde este punto de vista, como una forma de catalizador que comunica con el arte. Con el arte que se construye fuera también de sus cauces tradicionales, en la calle, la autovía, el desierto o en la materia de la luz, el agua o los espacios tratados, reciclados, enmarcados, transformados, manipulados o destilados para formas nuevas de percepción. Formas de percepción de un tipo especialmente sensible a los efectos de convivir con el aluvión de imágenes y propuestas que ni siquiera los críticos están a tiempo de observar con calma. Pero también formas de percepción móvil, relativa, que cambia constantemente de foco y de posición, que se fundamentan en un proceso de constante movilidad y de comunicación continua de todos los sitios y a todas las horas a la vez. (Fig 79)

Fig. 79. Obras de Herzog y De Meuron y Nouvel.



Una percepción tráfuga, que implica una acumulación de conocimiento y una *saturación comunicacional*, que parte de entender el propio yo, el cuerpo y el entorno y asignarle variables propias, ambientales y culturales que lo personifiquen. Los alfabetos se construyen de nuevas materias y materiales, de trayectorias móviles y dispersas, pero acaban edificando una voluntad cognoscitiva colectiva que va haciéndose más y más genérica.

Admitido el cuadro general de desplazamientos como parte de la trayectoria vital de la mujer y el hombre de la era *superviviente* del que habla Sloterdijk, (metáfora que se trata después), hay que proponer toda una batería de señales de viaje si no se quiere convertir éste en una experiencia enajenatoria de los valores de la iniciación al disfrute colectivo y particular de la experiencia artística. La aplicación y el uso de un alfabeto en cada obra de arte es lo que perfila su coherencia íntima. Algunos alfabetos tienen sus límites *procedimentales o itinerarios propios*; para variarlos o mezclarlos hay que tender puentes de lenguaje que clarifiquen la expresión final, que identifiquen el mensaje. De hecho, Rem Koolhaas y otros hechiceros de distinto rango no hacen más que producir diccionarios, jeroglíficos, caligrafías y abecedarios. A veces más esotéricos y crípticos de lo que a primera vista pudiera creerse dada su inmediata e instantánea aceptación mediática y crítica, y de sus efectos más o menos extraordinarios en estudiantes y jóvenes arquitectos, que los digieren a una velocidad excesiva la mayor parte de las veces.

Las imágenes de la figura 79 muestran a las claras la capacidad de seducción de la nueva tectónica, mediante recursos de flujos de agua, en el caso de Nouvel, en Lucerna, (en el centro), vibraciones de paisaje o alteraciones o mezclas de las propiedades de los materiales, funciones inesperadas de réplica, espejo o alteración, (como en los proyectos de Herzog y De Meuron), cambios en la manera de entender elementos como las fachadas o las cubiertas y, en fin, nuevos modos de arbitrar las acciones y metodologías de proyecto.

Desde la excelencia de estos ejemplos a las variantes menos refinadas de la afección artística hay, no obstante, un gran salto cualitativo. El tránsito a la sociedad red que ya está empezando a construirse, necesita de arquitecturas más apropiadas y quizá menos delirantes que las espasmódicas muestras de algunos celebrados arquitectos que buscan sobre todo la sorpresa y subsiguiente aceptación acrítica por el público. Arquitecturas más depuradas hacia los principios de realidad y fantasía de los usuarios. A no ser que creamos en la cultura superior del dominio, en una “cultura dominante” en la que los hombres son usados como medios; “en una línea de grandes oportunidades y otra de depauperación” para la humanidad, en palabras de Peter Sloterdijk, ... “pues el riesgo de la ciudad ha sido desde siempre manipular, más que crear al hombre”.

La cuestión clave aquí es definir hasta dónde llega la extralimitación en ese flujo de campos de intercambio ya que, “...en la era del industrialismo una sociedad de intercambio mundial con tendencia a extralimitarse se ha propuesto la creación de relaciones planetarias postimperiales. Un pintor del ramo se tomaría tiempo para esbozar aquí una especie de teoría de los tres estadios históricos del género humano, tomando como imagen directriz la metafórica de la navegación. Y nada más afín que representar el primer período como una era de las balsas, sobre las que pequeños grupos de hombres son arrastrados por la corriente a través de enormes espacios temporales; la segunda, como una época mundial de la navegación costera, con galeras estatales y poderosas fragatas que parten hacia arriesgados y lejanos destinos, llevadas por esa visión de la grandeza que está psíquicamente anclada en la bendita hermandad de los hombres; y la tercera, como una época de supervivientes, casi imparables en su enormidad, en los que se atraviesa de parte a parte un mar de ahogados, con trágicas turbulencias en los costados de la nave y, a bordo, angustiosas conferencias sobre el arte de lo posible”.²⁶⁸

268. SLOTERDIJK, Peter “En el mismo barco”, pág. 21 Siruela, Madrid 1994.

Estas palabras, de Peter Sloterdijk, sobre “balsas”, “navegación costera”, y “época de supervivientes” referidas a una hipotética “teoría de los tres estadios históricos del género humano, tomando como imagen directriz la metafórica de la navegación” se podrían transcribir directamente al espasmódico momento viajero internacional de la arquitectura y a

sus manifestaciones más estridentes, con las correspondientes “turbulencias en los costados de la nave”, ya que las más anónimas de esas manifestaciones, aunque cuenten con una gran calidad, suelen desconocerse casi por completo por el gran público. De vez en cuando un arquitecto escandinavo, (Sverre Fehn), australiano (Glenn Murcutt) o europeo, (Víctor López Coteló), - por citar algunos brillantes arquitectos completamente discretos para las masas -, afloran como navegantes balseros en una isla donde plantan sus dudas en formas construidas, pero no es la tónica general.

En otro lado, tal vez el de la navegación costera, hay también muchos proyectos que cuentan entre sus valores con un “tempo” diferente, - o tal vez con un tiempo y un contexto diferentes - que facilita su asimilación. Es el ejemplo de las bóvedas de luz de Navarro Baldeweg en el Palacio de Congresos de Salamanca, la Biblioteca de la Puerta de Toledo o el Museo de los Molinos del Río Segura. En ellos la gravedad es una formulación de una jerarquía distinta de los principios gravitatorios clásicos, pues la luz *flota* en su arquitectura como una materia en permanente estado de levitación, que *pesa* más que las bóvedas por las que se inmiscuye. “La construcción fantaseada es la realización icónica de una situación deseada”, porque prosigue Castilla del Pino, “el sujeto es un sujeto deseante”, pero la mediación del autor en arquitectura determina los deseos del sujeto, complaciéndolos o defraudándolos en toda una estructura espacial, que no puede obviar, sino que la tiene que usar y vivir.

En un campo cercano al superviaje planetario se podrí encuadrar la mediación de MVDRV, que se produce por la explosión o implosión de la escala, Tanto si se trata del edificio Silodam en Amsterdam, como si nos fijamos en las Viviendas de Ypenburg, Waterwijk en Hagen Island, desescaladas hacia abajo, de forma que contienen una sencillez colosal en su forma, transformada por el tamaño, el color y los materiales.

La oscilación pendular entre dudas y certezas, o entre las formas de travesía, el origen y el destino del *superviaje* (si la tomamos como condición de la actitud contemporánea de nuestra época), esa oscilación incierta olvida, - en este sentido, muy intencionadamente -, que el delirio, el egotismo delirante, la imposición de fantasías subjetivas promovidas como universales por un determinado y pequeño número de sujetos, está presente en una gran mayoría de las manifestaciones artísticas y *superviajes*, lo que no tiene ninguna connotación peyorativa de principio para las artes. Sin embargo, en arquitectura tiene consecuencias que en estos momentos están minusvaloradas, porque no hay conciencia de una necesidad de orden en la duda, que queda siempre supeditado a la libertad creativa y a la capacidad de *tematizar la perplejidad* de cada arquitecto. Entretanto el compromiso artístico queda confinado entre el resto de productos y servicios de la sociedad de consumo global en la época de los superviajes.

Paradójicamente, en paralelo, se va consolidando en mucha gente la hipótesis de que la arquitectura es el medio, el *vehículo* de la progresiva asimilación de un modo de ver el canon colonizador entre la sociedad. Si lo hacen Isozaki, Foster, Gehry o Calatrava, un edificio es más aceptable socialmente, por muy discutibles que sean sus condiciones urbanísticas de partida. Podría ser que una colonización de la cultura dominante fuera más fácil de asimilar mediante los símbolos arquitectónicos desparramados por el mundo, la mezcla de estilos, la estilización, la teoría correcta y conformista, la crítica blanda. En todo caso, no es fácil responder a ésta pregunta, con la crítica realmente existente, tan adocenada o tan poco proclive a la denuncia, que se muestra incapaz de ver los efectos devastadores (sobre las culturas europeas) de las puntas de lanza del arte norteamericano y mundial-occidental, regido por ellos, en el conjunto del mundo. Por tanto, el arquitecto como estereotipo mediático se considera a salvo también de la crítica social, en cuanto en que alguno se cataloga como elemento de mediación en un conflicto de intereses; un conflicto en el que quiere representar al técnico neutral.

En un artículo titulado “La arquitectura que rompe” Anatxu Zabalbeascoa sostiene que “un arquitecto de hoy es como un artista de principios del siglo XX: puede cambiar de estilo tantas veces como precise durante su vida hasta hallar una expresión personal. Nuevos materiales, nuevas tecnologías y la proeza del creador marcan los límites de una disciplina cada vez más

libre”. A que la vez “la arquitectura es cada vez más breve y más leve”, “los estilos arquitectónicos [...] han pasado a durar un suspiro”.²⁶⁹

269. ZABALBEASCOA, *Anatxu*. EPS. *El País Semanal*. N° 1. 370. Madrid 2002.

Hablar del arquitecto artista y de la arquitectura “artística” ya no es raro, porque la *arquitectura artística* se considera un valor más del mercado, hablar de la arquitectura como técnica constructiva, de riesgo experimentación y cambio tecnológico, si no es a fuerza de un desenfrenado formalismo, contradice las modas. O hace pensar en la *expresión personal* o la *arquitectura breve y leve*. Demasiados estímulos diseminados enfrente de un mercado en expansión, organizado y eficiente, colonizador y colonizado, por la seducción sobreimpuesta de la imagen que homologa esa idea de lo breve-leve-personal. (Ver, más adelante, la definición de Hamilton sobre el arte pop). Las *proezas del creador* son la respuesta a una demanda imprecisa de sublimación del arte en la arquitectura como instrumento mediático, que lo enfatiza casi como genio o deidad.

No obstante, la deidad tiene forma de sociedades anónimas. Volvemos a Baudrillard a propósito de esa sublimación de ese nuevo orden, que él denomina orden *disneyco*, del nuevo orden internacional, que contiene patrones de jerarquía que no son suficientemente analizados a pesar de sus implacables efectos sobre las nociones antes estables acerca de la evolución social y sus protagonistas. “El Nuevo Orden Mundial es disneyco. Pero la Disney no está sola en esta especie de canibalismo atractivo”....” Así, Disney sólo tiene que agacharse para recoger la realidad como es. 'Lo espectacular integrado', como diría Guy Debord. Pero ya no estamos en la sociedad del espectáculo convertida a su vez en un concepto espectacular -. Ya no es el contagio del espectáculo lo que altera la realidad, sino que el contagio de lo virtual borra el espectáculo. Disneylandia aún era espectáculo, folclore, con un efecto de distracción y de distancia, mientras que con Disneyworld y su extensión tentacular, se trata de una metástasis generalizada, de una clonación del mundo y de nuestro universo mental, aunque no en lo imaginario, sino en lo vírico y lo virtual”.²⁷⁰

270. BAUDRILLARD, *Jean*. *Libération*, 1996. Ver *Quaderns*. Barcelona. 2003.

Desde la arquitectura, ese orden al filo de la ironía de las nuevas miradas, se critica como cínico. MVDRV lo expresa así: “El cinismo es, por supuesto, el peor motor para la arquitectura. Teniendo en cuenta que la arquitectura debe tratar con el progreso, la mejor fuente sería el optimismo. Pero hay una curiosa frontera entre la ironía y el cinismo. Cuando se utiliza profusamente lo extremo como técnica es prácticamente inevitable que no acabe convirtiéndose en algo cínico. Se necesita un determinado nivel de éxito en tu trabajo para que no llegue a ocurrir. Así es que resulta estimulante luchar contra ello; es casi un juego. Cambiar las reglas de tráfico -algo que tuvieron que hacer en el proyecto Flight Forum- puede convertirse en algo muy valioso.” Con resultados paradójicos, porque según ellos, “Los dibujos de Archizoom eran tan atractivos como repulsivos. Ahora vuelve a ser una buena época para intentarlo de nuevo. MetaCity-Datatown es así parcialmente. Es una total fascinación por los problemas que conlleva la escala gigante. Se trata de ir más allá; queremos tratar, mostrar y hablar de la escala global. Por ello tienes que asumir la vastedad del impacto de determinados hábitos. Es lo que pretendemos mostrar con estos dibujos. Eso es también lo que se puede ver en los proyectos de Superstudio y Archizoom -quienes sacaron a escena estos temas, y mostraron la necesidad y la urgencia de pensar en todo ello-. Pero la traslación que otros hicieron a proyectos reales fue demasiado precipitada, y devino con rapidez en algo rutinario y contraproducente.” p. 22.²⁷¹

271. Ver *El Croquis* n° 111. MVDRV. Madrid 2002.

Frank O'Gehry y Santiago Calatrava, (la recurrencia de la cita a los arquitectos escultores es una forma de revisión crítica), son dos ejemplos de artistas arquitectos cuya exacerbación de la forma, la experiencia de la vida propia de las formas, induce a traspasar el ámbito de la arquitectura y la escultura, hasta alcanzar un estadio o un grado de fusión indefinido, que tiene dimensiones superiores a las de cualquier monumento existente. Y además del *sobre-exceso* de formas son constructores, lo que los sitúa en una frontera de análisis muy diferente de las arquitecturas de la mayoría. Sus obras son monumentos *irrepetibles*, *repetidos* como suceso en cualquier ciudad, bajo cualquier circunstancia, diseñados para la sorpresa, el reclamo, la alucinación de querer representar al arte de construir *el siglo sin lugar*, que canonizan cualquier

tema o consagran cualquier acontecimiento bajo el consenso social. Nada tan inimaginable, como para no poder construirse. Nada tan asombroso como construir la ficción de un siglo de individuos sin *yo*, para no causar impacto universal con la desaparición del cuerpo, a través de los mecanismos de exaltación del *yo*, de lo singular, de lo *atópico* y *atípico*.

272. HAMILTON, Richard. 1957.
MACBA. Barcelona 2003.

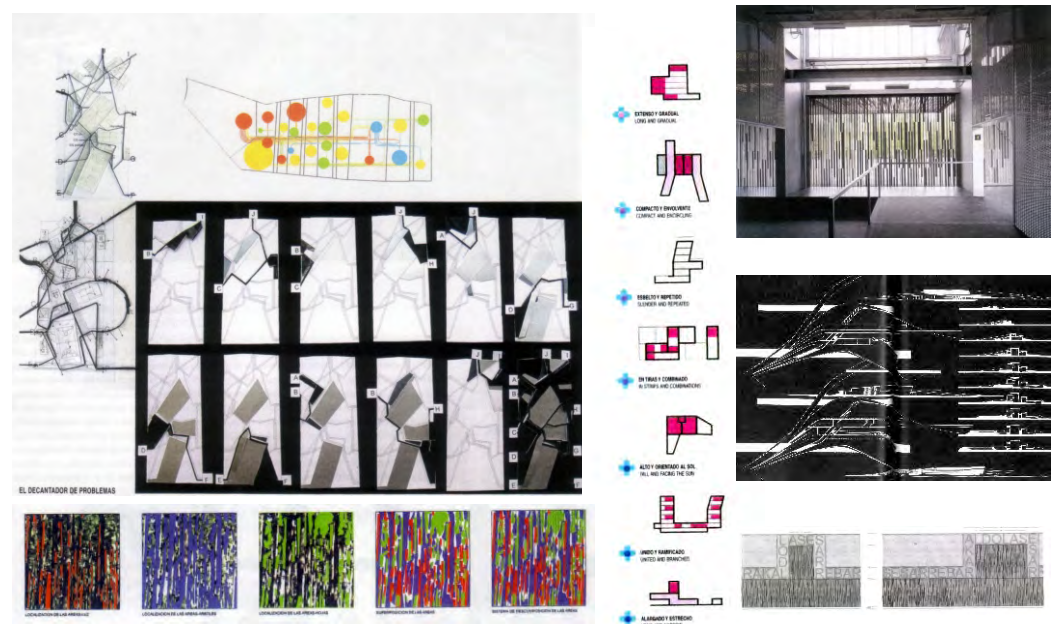
La crítica y el proyecto de arquitectura podrían enfrentarse desde estos supuestos psicoanalíticos a esta descripción del arte pop que, aplicada a la arquitectura, muchos darían por válida, porque mucha de la de hoy es pasajera, fungible, olvidable, producida en serie, para jóvenes, tramposa, fascinante, un gran negocio.... “El arte pop es: popular (diseñado para un público de masas), pasajero (solución a corto plazo), fungible (enseguida se olvida), barato, producido en serie, joven (destinado a los jóvenes), ingenioso, sexy, tramposo, fascinante, un gran negocio”.²⁷²

Aunque otra gran cantidad de proyectos y obras dan muestras de la apertura de nuevos modelos de generación de formas, de nuevos tiempos y modos para la lírica tectónica, y aunque la teoría se conciba como una herramienta metodológica, - para experimentar con fragmentos de una realidad en porciones -, hay sitio para el rigor.

En el contexto del rigor, las teorías de Abalos y Herreros sobre la tecnología y la producción seriada en arquitectura, son compatibles con el discurso sobre eco-monumentalidad y la búsqueda del sosiego en la belleza como un canon ético imperdible; aunque pese a las fatigas de la aceleración contemporánea. Constituyen también, como hemos visto en varias ocasiones, una forma nueva de entender esos aspectos éticos desde la arquitectura y desde nuevas posiciones tentativas. Están en la senda de una reflexión sobre nuestra tarea que actualice los contenidos. Y lo demuestran en la práctica. En el hito de la Planta de Tratamiento de residuos de Valdemingómez (trabajo que ha dejado una gran influencia posterior, abriendo nuevos caminos de interpretación). En la obra de Valdemingómez se pueden concentrar y explorar todas las contradicciones a la forma clásica de entender el Movimiento Moderno y, sin embargo, encontrarse con las claves de un nuevo discurso, bajo la ascética forma de una arquitectura industrial instalada en un árido paisaje, mirando al sentido de responsabilidad ecológica como último referente.

Esta actitud implica una arquitectura del proyecto diferente: Mediadora más que mediática y abierta más que endogámica. Necesita nuevos textos, claves y estrategias, un cambio de condiciones en la manera de ordenar, concebir y ejecutar las formas y la materia, lo que en modo alguno significa perder los campos de transferencia. (Ver Fig. 80)

Fig. 80. Análisis de procesos de creación de formas, de ideación y de proyectos.



Esa pléyade de procedimientos abarca muchas formas de mediación como se puede ver en los ejemplos que se reseñan en la figura 80, en la que se ven distintas traducciones sobre proyectos. Eduardo Arroyo llama *decantador de problemas* a una manera de analizar el espacio que le permite luego localizar y *sobreimponer* formas arquitectónicas que provienen de la exploración de la naturaleza, la luz, las texturas vegetales o las tramas arbóreas.

La textura de la corteza como síntesis de la materia crítica y experimental del proyecto de arquitectura

Abriendo en delta las perspectivas evidentes de la fragmentación del río de miradas sobre el proyecto aún corriendo el riesgo de dispersar en exceso las conclusiones, se han ido aproximando estas mediante el recurso empírico, que muchas de las veces habrá parecido extremo o fuera de márgenes. Finalmente se trata en este apartado de llegar a un discurso de síntesis y repasar algunas certezas provisionales, limitando la perplejidad *interparadigmática*, que se ha venido defendiendo como nueva racionalidad.

La textura de la corteza se define, - en nuestra argumentación -, como la estructura de los huecos y llenos que se producen en la epidermis de la pieza que se configura con el espesor que determina la estructura del objeto de arquitectura, y que alberga además los elementos de redes, flujos y energías, que organizan el espacio de la envolvente y el espacio contenido dentro. Estos dos espacios configuran a su vez una serie de percepciones que se pueden deducir. 1.- del Plano consistente o constructivo que estructura la densidad de la corteza, 2.- de la Sección generativa o de la Sección-generadora que desarrolla dinámicamente el espacio global del objeto como si fuera un desarrollo de secuencias formalmente yuxtapuestas y 3.- de la Tectónica de flujos que resulta del conjunto de intervenciones sobre las pieles que arman el esqueleto constructivo. Multiplicando por varias estas dimensiones consideraríamos el *proyecto contemporáneo* como el resultado de una configuración jerárquica de diversos planos consistentes, generados por varias secciones que producen un espacio libre formado por secuencias volumétricas que se reflejan en distintas tectónicas que configuran la piel interna y externa, o el límite de ambas hacia dentro y hacia fuera.

Partimos de la noción de “textura”, que el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española (DRAE) define como “Estructura, disposición de las partes de un cuerpo, de una obra, etc” y la del Diccionario del Español Actual como “Modo de combinarse entre sí los distintos componentes [de algo]” y de la de corteza, en el DRAE, “Parte exterior y dura de algunas frutas y otras cosas” y también como “Exterioridad de una cosa no material” y en el DAE, “Capa o parte exterior [de algo]”.²⁷³

273. *DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (DRAE). XXI Edición. Espasa Calpe. Madrid 1992.*

En tanto que “tectónico” se define como “Perteneiente o relativo a los edificios u otras obras de arquitectura” y “Perteneiente o relativo a la estructura de la corteza terrestre” y “flujo”, “acción y efecto de fluir”. Son en el DRAE definiciones que el Diccionario de Uso del Español (DUE) de María Moliner define con parecidas palabras: “corteza” como “Estructura. Manera de estar combinadas o trabadas entre sí las partes, partículas o elementos de una cosa” o “estructura de un mineral” (“mineral: sustancias minerales que no son orgánicas”) y “textura” como “aspecto o parte visible de algo o alguien, que es distinta de la parte cubierta o la disimula” y “corteza terrestre” como “Litosfera. Capa sólida, parcialmente cubierta por la líquida, que envuelve la Tierra”. Pero nos gusta la definición de Frampton, de arquitectura, “como poética de la construcción” y esa es la que impregna las otras. Y así es como entendemos evaluable la arquitectura contemporánea, entre la habilidad técnica y las dimensiones tectónicas y táctiles, las dimensiones que enriquecen el universo poético y, mucho después, representativo de la arquitectura.

Si se sigue a Antonio Miranda en su definición de la crítica poética como el cenit del proceso crítico, es porque estamos convencidos de su certera aportación de que el lenguaje de la

arquitectura es un lenguaje matemático de dimensiones variables entre la poesía y la música, que se plasman en materia espacial y en elementos tangibles e intangibles, ordenados en un equilibrio concreto que está sustentado en la forma del proyecto. El equilibrio, sin embargo, se ha vuelto más inestable. En esas condiciones, el proyecto contemporáneo subvierte radicalmente el esquema de planos alzados y secciones, que son los protagonistas principales del proyecto moderno; cambia el concepto de fachada, las nociones de plantas y cubiertas; y altera las geometrías que quedan determinadas por procesos de génesis de formas y elementos constructivos que se salen del concepto de “detalle”. Estos elementos constructivos entran en la idea renovada de secciones constructivas en secuencias *proyectuales*, si se quiere, o de planos “*espesos*”, que contienen a la vez las redes e instalaciones y llevan insertos los sistemas de configuración, distribución y captación de energías o del metabolismo de los edificios, los elementos de control. Los elementos tradicionales del Proyecto Moderno configuran una serie de prismas que en el proyecto contemporáneo se han convertido ahora en estrategias tridimensionales de secuencias de sección variable y múltiples potencias expresivas que contienen de una nueva forma los elementos tecnológicos.

A la vez estos planos “activos” determinan la *esencia constructiva* de los objetos arquitectónicos en su percepción sensorial, siendo por tanto portadores de mensajes simbólicos, de signos y significados cuya interpretación queda muy lejos de la formulada en principio por el proyectista. En contra de lo dicho por Eisenman, acerca de que el “organigrama es la materia”, este “proyecto contemporáneo” del que hablamos con la intención de definirlo como proceso emergente, sí puede constituirse en un objeto o tipo de proyecto, que puede entenderse como materia porque anticipa una materia tectónica. Y también como *materia crítica*, pues articula una serie de contenidos materiales una serie de percepciones sensoriales, - experiencias en un amplio sentido táctiles -, cuya transmisión al usuario y al espectador son automáticas y constituyen una forma sobrevenida de lenguaje, mucho más compleja que las reglas previstas en las habituales distinciones de Zevi.

274. Zevi, Bruno “Guía al código anteclassico de la arquitectura”. *Op. cit.*

Repasando la guía canónica considerada como encrucijada, la influyente “Guía al código anticlásico”, como la llamaba Zevi, estamos ante una contradicción fuerte de muchos de sus términos: “*El espacio interno como realidad*”, es un elemento puesto en cuestión por la tectónica de flujos, pues el espacio fluye entre fibras de realidad y se construye como imaginario sin límites. Lo mismo ocurre con “*La planta libre*”, pues en un espacio libre, que se desliza y fluye con los objetos que lo delimitan solo ocasionalmente. En ocasiones se trabaja sin planta, o la planta resulta de una formulación de la sección o de otras cuestiones. Tampoco vale aquello de que “*El exterior es consecuencia del interior [...]*” sino que hay una dialéctica interdependiente pero no consecuente; las razones de formación del espacio interior y exterior ya no tienen límites claros. Menos aún la “*Unidad del interior y el exterior: la casa inmersa en la naturaleza*”, y otras muchas cuestiones relacionadas con la descomposición por capas y tramas, con los artilugios de construcción de la fantasía natural/artificial, quedan diluidas en los intentos de difuminar los límites entre lo natural y lo artificial, *desnaturalizando* también los anteriores términos del debate. “*La naturaleza de los materiales*” es una cuestión sobrepasada por los nuevos materiales y las combinaciones e hibridaciones o mixtificaciones de estos. “La casa entendida como un refugio”, como se ha visto cede sitio al planeta entendido como territorio de inserción de funciones mezcladas, de infiltraciones sobre retículas de cortezas superpuestas.²⁷⁴

Si este discurso contradice a Zevi, también contraviene las teorías abstractas de la arquitectura como lo dicen bastante a las claras estas dos muestras de explicación de la teoría, también contradictorias entre sí. La primera une a los arquitectos Stan Allen y Greg Lynn con Deleuze y Guattari, para acabar concluyendo, con bastante espontaneidad, que tal vez cualquier arquitectura es una máquina abstracta o la representación de algo que “todavía está por venir”, una especie de “nuevo tipo de realidad”. El deseo utópico de la praxis como resultado de la fusión de “teoría y práctica”.

Entre una y otra interpretación parece mediar un abismo de componentes metafísicas, pues mientras la primera asume formas de idealización inmaterial o fuerza la medida de los

diagramas y otras cuestiones, la segunda parece salir de lo construido como narración implícita. La máquina abstracta es una figura recurrente a efectos de teoría, que no se cesa de criticar en este trabajo porque se entiende la arquitectura contemporánea como un ejemplo de lo contrario de la metafísica de las formas.

“En cierto sentido, quizá cualquier arquitectura es una máquina abstracta, en tanto que cualquier arquitectura es capaz de permitir ciertas funciones y constreñir otras, lo que produce ciertos efectos y comienza a cerrar otras. Pero la intensidad con la que ciertas arquitecturas recientes (incluidas las de los más jóvenes arquitectos-teóricos como Stan Allen y Greg Lynn) persiguen esta particular dimensión de la arquitectura debe ser infra-valorada como un deseo reemergente extendiéndose hacia la práctica genuina la unidad de teoría y práctica que es algo propiamente utópico. Una vez más Deleuze y Guattari: “La máquina abstracta o *diagramática* no funciona para representar, siquiera algo real, sino que construye demasiado una realidad aún por venir, un tipo nuevo de realidad. Así cuando constituye puntos de creación o potencialidad no da el punto de vista de la narración exterior sino que, en cambio, siempre “da prioridad a” la historia.”

La otra vertiente del análisis es la narrativa, como aspiración a constituirse en forma de pensamiento: “Una filosofía de la arquitectura, aunque sea superficial, es lo que impulsa el trabajo de cualquier arquitecto que piense. Para mí ha sido un proyecto constante y duradero desarrollar, en paralelo a las obras construidas, una narración escrita de la aspiración de la arquitectura como forma de pensamiento.”²⁷⁴

Este pensamiento también se puede verificar en el análisis del proyecto. El proyecto, como se dijo al principio, según Pep Quetglas, tiene atributos de futuro “Proyectar es siempre disponer de interés y realidad a la acción y al presente, reducirlos a nuncio del tiempo futuro, a expectativa, a espectador del tiempo futuro”. En este sentido, la obra de Sydney es un anticipo, pues como dice Frampton, “en términos estáticos, cada concha hubiera necesitado cuatro pies para sostenerse en vez de dos, un contratiempo que Utzon solucionó construyéndolas a partir de segmentos modulados de hormigón armado.” Es decir, contraviniendo las leyes de la estática, mediante leyes tectónicas avanzadas en un proyecto que cambió para hacerse realidad.

En este sentido, el proyecto es todavía más de lo que Quetglas dice. Es una suspensión de tiempo entre pasado presente y futuro que confirma o frustra expectativas, anticipa o replica formas, construye o destruye memorias. El proyecto es un instrumento de mediación entre el espacio y el tiempo. Pero más allá de esto es una herramienta de mezcla entre teoría y crítica o un elemento de teoría o crítica en sí mismo. Ejemplos de esa mediación espacio temporal hay a lo largo de toda la historia de la arquitectura. Los elementos constructivos entran en la idea renovada de anticipar acciones del tiempo futuro mediante secciones constructivas en secuencias *proyectuales*. Los planos “*espesos*”, que contienen a la vez las redes e instalaciones y llevan insertos los sistemas de configuración, distribución y captación de energías o del metabolismo de los edificios, son los elementos de control de ese mecanismo de suspensión temporal. Pero ahora la mediación es un proceso que transcurre durante la elaboración del proyecto, pues el conocimiento tecnológico sufre un proceso de aceleración tan fuerte que hay decisiones o avances que se adoptan sobre el proceso de realización constructiva. En otro contexto, como dice Toyo Ito, el acto de construir no es premeditado al cien por cien, sino más bien una cadena de sucesos imprevistos; lo que recuerda el muro pantalla de Sydney, al principio y al final del proceso. “A diferencia de los actos creativos de antes, en los cuales se determinaban la imagen final y la solución óptima, se trata de cambiar al sistema en el que sea posible la formación continua. Entonces el acto de construir se convierte en una cadena de sucesos imprevistos. Y van a ser *sucesos de tipo no lineal*”.²⁷⁶

La cadena de sucesos imprevistos es una cadena no lineal, en la que se pueden concitar y conciliar elementos contenidos en varios sistemas o subsistemas a la vez. Entendidos como sucesos discontinuos, el plano consistente o constructivo que estructura la densidad de la

275. HAYS, K. Michael (ed.), *Hejduk's Chronotope*, [p. 782] Nueva York, Princeton Architectural Press, 1996] [p. 12]

276. Toyo Ito, *Arquitecte*, p. 23. Exposición. Casa Asia. Ministerio de A.A.EE. Generalitat de Catalunya. Ajuntament de Barcelona. Gobierno de las Islas Baleares. Diciembre 2002.

corteza, la sección generativa que desarrolla dinámicamente el espacio global del objeto y la tectónica de flujos son acciones y metodologías que pueden suscitarse a la vez o adquirir consistencia mediante un proceso de formación continua. El *proyecto contemporáneo* sería el resultado de una configuración jerárquica, pero abierta, de diversos planos consistentes, generados por varias secciones que producen un espacio. Si tenemos la seguridad de que ninguna arquitectura es una máquina abstracta, es porque partimos de la teoría de la tectónica como un sistema poroso, característico y esencial de la arquitectura, que incluye la percepción poética, la lógica constructiva no lineal y la geometría tridimensional, como consecuencias de la capacidad de las nuevas tecnologías para introducir componentes constructivos nuevos en todas las texturas, en todos los elementos.

Por todas estas razones, tampoco es la posición sobre el lugar la que define el origen y la solución óptima proyecto, sino que es el proyecto el que define el lugar, el que ordena las fuerzas potenciales del lugar, fijando la posición del sitio en la arquitectura. El proyecto es una forma de crear valor añadido al lugar, ajena a las propias condiciones que este ponía en tiempos sobre el proyecto.

277. CORTES, Juan Antonio. "Nueva consistencia". *Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid. 2003.

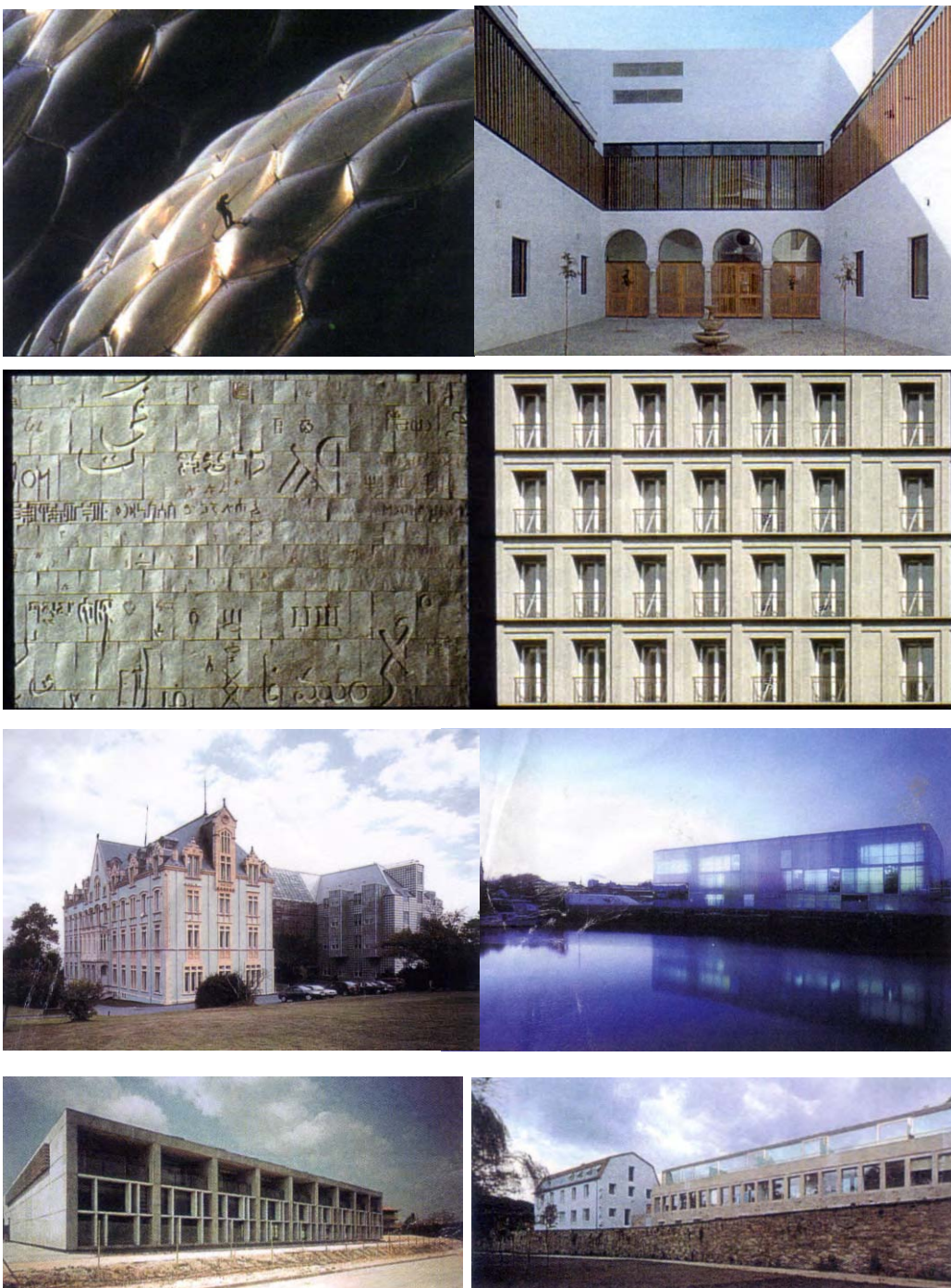
En consecuencia con esta desligazón de condicionantes tenidos por fijos, el proyecto de arquitectura contemporánea está basado en una pluralidad indeterminada de acontecimientos, procesos y fusiones, que tiene que ver con la consistencia en la que, paradójicamente aparece un atisbo de certeza, porque implica una determinación sobrevenida. La de la voluntad de corporeizar un objeto denso, una pieza rotunda en su concepción abierta, que es la que ahora se identifica con la obra arquitectónica.²⁷⁷ Pero esta valoración se hace extensiva también a las variantes de tectónica de flujos, con las capas, con los campos, en cuanto a su valoración intrínseca y a sus componentes de percepción y con la complejidad de su propia forma de gestación, que se pueden resumir esquemáticamente en algunas categorías que sirven también para su crítica.

En esas circunstancias, el proyecto contemporáneo subvierte radicalmente el esquema de configuración del proyecto del Movimiento Moderno y cambia las secuencias organizadas de plantas, alzados y secciones, el concepto de fachada, y la separación de planos, a menudo horizontales, de plantas y cubiertas. La geometría determinante se sustituye por procesos de génesis de formas y elementos constructivos autónomos y cambiantes, que se van decidiendo en función de una respuesta tecnológica, o de su adecuación a la estructura abierta de acciones que confluyen en el programa previsto. Los elementos constructivos entran en la idea renovada de planos *espesos* y secciones constructivas diferentes, tratadas en secuencias *proyectuales*. Esas *estructuras*, en el sentido riguroso del término, contienen o son capaces de sostener los artefactos de las redes e instalaciones. Las pieles llevan adscritos los sistemas de configuración, distribución y captación de energías o del metabolismo de los edificios, los elementos de control a que se hacía alusión en el libro de Kenneth Frampton. Los elementos nuevos se liberan de los compromisos espaciales tradicionales del proyecto moderno configurando una serie de epidermis, secantes o tangentes, en las que el proyecto contemporáneo resulta de estrategias *multidimensionales* y *multisecuenciales*, a través del ocultamiento o de la manifestación, del "decir" o del "mostrar" de los elementos de sección variable que agrupan o enseñan de una nueva forma los elementos tecnológicos. En este sentido el Centro Pompidou, el icono del Beaubourg sería el edificio bisagra de la época del cambio hacia la transición en la nueva concepción de las redes, circulaciones y sistemas *enseñados*, a la manera de la probidad característica de la correspondencia interior-exterior.

Los planos "activos" que determinan la *esencia constructiva* son portadores de mensajes simbólicos, de signos y significados, que vienen "mostrados", sin decirlo - a la manera de Wittgstein, que se describirá después -, vienen mostrados, pues, por la materia. La tectónica es la portadora física de los mensajes de los que el edificio es un recipiente abierto, por muy acorazado que parezca. El organigama deja de ser la materia crítica, pues es una fórmula más de incorporación de paradigmas al proyecto y no excluye su convivencia contemporánea con los sistemas de redes, que sí pueden constituirse propiamente en un objeto entendido como

materia porque anticipan una materia tectónica. Esta materia está contenida en ciernes en la acción de todos los elementos a la vez, como expectativas ciertas de la acción global que la obra finalmente representada. Pueden entenderse como *materia crítica*, pues articulan una serie de contenidos materiales, tangibles, aunque ambiguos o dudosos, que conllevan una serie de percepciones sensoriales, - experiencias en un amplio sentido táctiles -, cuya transmisión al usuario y al espectador son automáticas. Estas percepciones, en las que el espacio se determina muchas veces por variables ahora realmente tangibles como la luz, la atmósfera, el color o la masa, constituyen una forma determinadamente sobrevenida de lenguaje y comunicación, a costa de la manipulación incierta y dudosa de las certezas materiales de otros elementos que juegan como contrapeso. Cortezas, pieles, corazas, epidermis traslúcidas, y planos formales de composición tergiversan su función primigenia y se ponen al servicio de una fluida indeterminación que está en proceso constante de aglutinarse por la concepción simultánea de las partes en un todo abierto e incierto.(Fig. 81)

Fig. 81. Varios autores. Varias Textura



El proyecto puede alumbrar un sistema de entender condiciones circunstanciales de tiempo o de lugar, culturales, sociales o tecnológicas. Puede ser un catálogo de atribución de distintas cualidades o cantidades determinadas o indeterminadas. Puede alentar expectativas o difuminarlas, o abortarlas. Puede concatenar - o no - una serie de metodologías constructivas, tecnológicas o de materiales basadas en unas u otras fórmulas de producción o industrialización. Puede configurar un abecedario, un escrito o un manifiesto. Puede incluir elementos de teoría o de crítica. Puede servirse de diagramas, croquis, ficciones, elementos de narración o comunicación, reales o virtuales, de elementos de género o genéricos. Puede servir como elemento activo de generación de formas, bajo distintos supuestos, o valerse de formas de memorias reconocibles u ocultas. Para restablecer el entendimiento, la interpretación y la crítica del proyecto de arquitectura contemporánea ya no hay una, sino muchas formas de medir el acuerdo entre valores, recursos y medios que son la base del equilibrio tensado sobre la nueva tectónica.

En consecuencia, de acuerdo con el discurso que hemos venido manteniendo, el proyecto de la tectónica de flujos comprende unas o todas de unas series de tomas de posición sobre diferentes aspectos que se reflejan o no, - pero que incluyen casi siempre algunos elementos de interés- de los puntos de partida de cada equipo de autores, de muchos de los resumidos aquí. No existe una distancia correcta para mirar, si no se tienen en cuenta valores críticos de una nueva mirada, de una distancia diferente. Porque el objeto de análisis es diferente e implica planos con “espesor”, deformaciones producidas por génesis de las secciones dinámicas de la estructura del proyecto y por un aluvión de flujos tectónicos que nacen de la materia sensible del proyecto.

Las arquitecturas que se configuran en esta caracterización, son fuerzas potenciales que modifican el paisaje, que interactúan con la corteza terrestre y con el perfil de las ciudades, determinando sus relaciones metabólicas y ambientales con el conjunto de los recursos y los medios de transferencia urbana de energía, de su uso, almacenamiento, reciclaje y depuración. Y su capacidad de ensamblaje, apropiación y mestizaje en todos los aspectos del proceso creativo y del proceso constructivo. La misma construcción es un proceso crítico respecto del planeta de reciclaje constante.

278. MIRANDA, Antonio. “Ni robot ni bufón. Manual para la crítica de arquitectura”. Ediciones Cátedra. Madrid. 1999. P.331.

Tal vez por ello resulte más positivo asumir en su totalidad este aserto de Antonio Miranda aplicado a la arquitectura del nuevo paisaje, para ensanchar los horizontes de su afirmación, cambiando el singular por el plural. “La 'esencia' o entidad arquitectónica radica en la geometría de su espacio-tiempo, en su eidética histórica en su nivel propio de verdadera libertad o libertad emancipadora. En cualquier caso, la *poética* arquitectónica se materializa en *geometría*. La geometría arquitectónica, a su vez, se materializa en el *esqueleto*, en los pesos, esfuerzos, y economías de la estructura mecánica o gravitatoria, en sus tensiones, estáticas y dinámicas, en la escala del material-construcción, la escala del uso percepción y la escala de la forma-entorno para una simultaneidad de escalas. La estática y la dinámica esquelética cierra la dialéctica cuando se materializa en *espacios* y volúmenes para alcanzar así la espiritualidad de la *forma*, la materia viva y la poética de la Obra en el *número* de la medida.”²⁷⁸

Para explicar esta nueva visión sería mejor hablar de *espacios, tiempos, poéticas, geometrías, esqueletos, liviandades, pesos, escalas, tensiones, formas, entornos, percepciones, todas ellas plurales, múltiples, interconectadas en materias vivas* de las texturas de las cortezas que pasan de la incertidumbre al estado formal de una materia real o de varias materias a la vez reales y virtuales:

Las geometrías que se proponen ahora son muchos más complejas y hacen alusión a principios de generación de formas y procesos muy diversos, que tienen que ver con el simulacro, el artificio o el espectáculo, por un lado, y a la creación de memoria colectiva de formas y apariencias por otro. La apariencia no suele ser única. Muchas veces, varias apariencias trastocan el afán de verdad estructural de las piezas, porque guardan una voluntad de ocultación, de sorpresa, que no existía en el bagaje tradicional del Movimiento Moderno. Estaba rechazado, entre otros, por el dogma antiornamental que se ha descompuesto

definitivamente. Como plantea Juan Navarro Baldeweg, el salto de la experiencia individual al inconsciente colectivo es una forma nueva de apropiación de la realidad que tiene un componente de experiencia muy tardo moderna, en la medida en que los medios puestos al servicio de esa *apropiación* son infinitamente superiores y más eficaces que en cualquier otra época de la historia. Siguiendo el razonamiento expuesto, el ornamento, la piel, lo aparente es una forma de apropiación inconsciente, del todo abierta, pues tiene que ver con la experiencia sensible del individuo, y del todo ligada a valores de experiencia más que de abstracción de los que el individuo extrae sus propios contingentes de significado, ni únicos ni perdurables en el tiempo.

En consecuencia con el argumento contrario, cerrando el círculo para Miranda, la “apariencia es también armadura” y “la piel, en cada uno de sus poros, tiene una determinación interior que, en primera instancia, es esquelética”. Esta posición llevaría a dar la razón a los que piensan que la abstracción de la arquitectura moderna es una forma de cierre, de “armadura” por categoría más fuerte que la estructural, que produce un hermetismo que impide respirar a la arquitectura, porque carece de poros. Con todo, para Miranda, existe un último requisito en la creación, la estructura es poética solo en la medida que alcanza y forma parte de lo *genético* de la obra, afirmación que puede suscribirse en muchas obras que se transmutan en “apariencia”, que se “camuflan” en el entorno, que se enmascaran o disfrazan de tal o cual epidermis, sin perder un ápice del aliento poético que su estructura genética ha permitido concebir. Ahí las inserciones, las incisiones y las mezclas determinan un plus de corteza en cierto sentido natural, que forma parte de la misma textura del edificio. Aplicadas a algunos proyectos del espacio público y a muchos proyectos de arquitectura contemporánea, las afirmaciones de abstracción o hermetismo ahora se contradirían flagrantemente con los procesos de la génesis de la forma de muchas de ellas, consecuencia de otras leyes internas y externas, cuando no del azar, el símbolo, la ensoñación o lo fortuito del caos. Porque son extremadamente poéticas en la concepción y abiertas en el desarrollo, como consecuencia de una concepción que exagera sus condiciones de piel, por encima de las consideraciones estructurales y, a veces, como ocurre con Toyo Ito, actuando sobre las dos a la vez con el mismo aliento poético que alimenta en la obra tanto emoción como belleza.

Como ha planteado Habermas en la conferencia que dictó con motivo de la presentación de la exposición “Arquitectura Moderna y Postmoderna” en Noviembre de 1981 en Munich, aunque la teoría post-nietzscheana y post-heideggeriana han remarcado un énfasis sobre “lo cambiante, lo contingente y lo irracional” que era necesario para no tener una visión “intemporal y universal”, tampoco se pueden dejar de lado valores existentes en esos conceptos aparentemente caducados.²⁷⁹

279. HAYS, K. Michael, editor. “Architecture Theory since 1968”. *Columbia Books of Architecture*. MIT Press paperback edition. New York 2000, p.414.

En contra de la división convencional en planos, que existe como una categoría ordenadora de una parte del esquema complejo, la estructura de la corteza es un plano consistente (con densidad y volumen), que organiza las propiedades y atributos de la sección constructiva que al moverse bajo la secuencia de un diagrama dinámico agrupa variables nuevas y se basa en principios activos, fenómenos, procesos y elementos como los siguientes, que figuran aquí en una relación no exhaustiva: La escalabilidad, la deslocalización, los espesores de las envolventes, lo opaco y lo abierto, las tectónicas de los contenedores, el color mudable, la luz como materia, los patrones impresos, las texturas de los materiales, las adherencias o impregnaciones intrínsecas o adheridas a los nuevos revestimientos, las transparencias múltiples, los reflejos, brillos, lo ambiguo, los gestos, los campos, los pliegues, dobleces, quiebros, los tratamientos vegetales y los tratamientos orgánicos o naturales.

La determinación en la formación de ese plano activo, continuo o consistente *determina* en muchos edificios contemporáneos los siguientes componentes del proyecto, (previos a cualquier programa, decisión de estructura o conformación de volúmenes: La idea matriz del proyecto, la ordenación de sus partes principales, las dinámicas espaciales interiores-exteriores o sus múltiples confluencias y conflictos, los planos internos en su relación con la envolvente externa, los cerramientos y fachadas interactuando con los materiales de límite, las cubiertas y

las fachadas formando planos continuos con el exterior y el interior de la envolvente.

Por todo lo que venimos intentando sintetizar, el *proyecto contemporáneo* se propone una acción sobre la corteza espacial a través de una serie de secciones constructivas que confluyen en una sección generadora, la cual determina la textura del objeto arquitectónico y condiciona el resto del proyecto, que se adapta a la idea generatriz, buscando la coherencia interna de la forma tectónica de la envolvente con la forma superficial del contenedor y predeterminando el interior como consecuencia de esas hipótesis previas y no de las comúnmente aceptadas en la arquitectura del Movimiento Moderno. Juan Antonio Cortés ha desmenuzado las estrategias formales del proyecto moderno, desde la sustitución de la “masa por el volumen”, al logro de la “completa diafanidad y libertad espacial” como la “aspiración más obsesiva de la arquitectura” del siglo XX.

280. CORTÉS, Juan Antonio. “Nueva consistencia”. *Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid. 2003. P.12 y 13.

Cortés afianza la recuperación de eslabones perdidos desde Wright, con la ruptura de la “caja muraria”, integrando los elementos verticales de la estructura en los cerramientos y volando los elementos horizontales; Le Corbusier creando un “sistema formal” de la estructura vertical como retícula de pilares relacionada dialécticamente con los cerramientos interiores; Mies desmaterializa las estructuras, intentando hacerlas desaparecer y alcanzar la completa diafanidad; Louis Kahn, en los cincuenta, persiste en la idea de romper “el espacio continuo o fluido horizontalmente de la modernidad” forzando la sustitución de esos espacios reticulares de intersección de líneas y pilares, por “espacios discontinuos” de “recintos limitados”. De ahí pasa al análisis de obras de configuraciones tridimensionales basadas en las aportaciones del ingeniero francés Robert Le Ricolais, fundamentadas en las “teorías de cuerdas” en “huecos que tienen fuerza, pero no peso” y láminas, casi lineales o superficiales de espesores mínimos, formadas por cuerdas “a las que se puede entrar” [“Un volumen que se percibe como algo inmaterial, ingravido, como un espacio limitado geoméricamente” tal como escribieron Hitchcock y Johnson en “El Estilo Internacional”].²⁸⁰

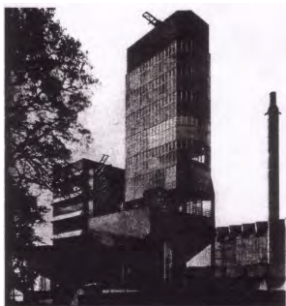


Fig. 82-a. Laboratorios para el Instituto de tecnología de la Universidad de Leicester. James Stirling

Ese conjunto de planos del proyecto moderno crea una especialidad muy basada en los planos bidimensionales como si fueran el conjunto de elementos únicos de la limitación y conformación del espacio. Y ahí ha cambiado radicalmente el panorama desde Sterling, y antes de él, en otros intentos silenciados o menos publicitados. Repasando la obra de James Sterling, Eisenman explicaba que “la idea que hemos recibido de una caja de cristal propia del movimiento Moderno ortodoxo es la de una superficie transparente que contiene un vacío espacial positivo que presiona la superficie, haciendo que esta se vea como una membrana.” Sin embargo, al analizar la Torre de oficinas de Leicester (Fig. 82.a), concluye que este “invierte el sistema de notación del Movimiento Moderno, según el cual el cristal se interpretaba como transparente, delgado y estratificado, a otro en el que el cristal puede verse como sólido y opaco; en el que en vez de estar estratificado, esta erosionado.”

El análisis de Cortés continúa por la obra de Peter Eisenman, Steven Holl, Moneo, Herzog y de Meuron y otros que han transitado la pretensión de libertad formal absoluta del último período de la arquitectura contemporánea, que tratan de emular “a la naturaleza en su condición aparentemente informe”. Siguiendo el discurso de J.A. Cortés, se enumeran algunas de las operaciones características de estos proyectos, que es necesario volver a transcribir. “Con elementos puntuales, las de agrupar, arracimar, ensartar, anudar; con elementos lineales, las de trenzar, entrelazar, tejer, ovillar; con elementos superficiales, las de punzonar, cortar, ondular, doblar, plegar; con elementos corpóreos, las de acopiar, amontonar, apilar. Además, estas operaciones implican también sus opuestas y complementarias, como desagrupar, desensartar, desanudar; destrenzar, deshilar, destejer, desovillar; exfoliar, desdoblar, desplegar; esponjar, ahuecar, desamontonar, desafilas. Frente a la pasividad de la arquitectura antigua y a la inmaterialidad de la arquitectura moderna se propone ahora un nuevo enfoque que considera la materia no como algo denso e impenetrablemente masivo ni como su reducción a la geometría rígida aunque sin espesor de rectas y planos, sino como algo manipulable exteriormente y penetrable interiormente, de poca densidad pero de gran inercia estructural y formal, que adquiere una nueva consistencia mediante operaciones del tipo de las

mencionadas.”

Estas palabras sintetizan, elaboran y proponen una interpretación crucial del desarrollo de la arquitectura sobre un proceso que se manifiesta progresivamente en los últimos treinta años y se acelera en los últimos diez. Es un proceso que se preocupa por una nueva concepción de la materia y entiende las secciones constructivas como un proceso de acumulación de consistencia que les aporta valores tectónicos a través de soluciones técnicas que no entran en la categoría de detalles. Como se ha visto, esas secciones son una forma de materia concebida como piel estructural del proyecto, más que como acabado, terminación o solución puntual. La obra de arquitectura no sería un resultado predeterminado por un proceso constructivo relativamente homologado que tiene soluciones puntuales reflejadas en los detalles constructivos, sino un espacio flexible, capaz de texturas y superficies controlables para cualquier elemento, sea resistente, de cubrición o cerramiento. Es ahí donde la nueva concepción de los detalles como razón global de los procesos de proyecto se suma a la argumentación de lo que se interpreta ahora como forma contemporánea de entender éste, proceso de definición tecnológica y física que se ha venido denominando como proceso de concepción de la *textura de la corteza* y donde en nuestra hipótesis acabaría la pretensión de unificar los moldes del pensamiento del Movimiento Moderno como tradición exclusiva, especialmente desde los cambios introducidos por el planteamiento tecnológico, formal y simbólico de los proyectos de la Ópera de Sydney y del Centro Pompidou.

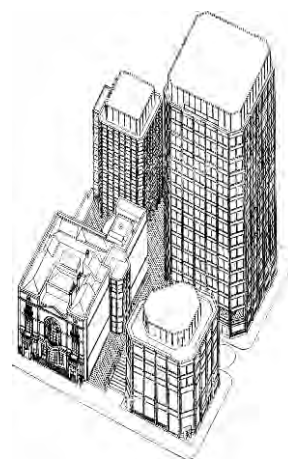


Fig. 82-b. Sede de The Economist, Londres. Axonometría. Peter y Allison Smithson

A continuación se remata el estudio *in crescendo* que se viene haciendo de determinadas obras y proyectos con algunos esquemas de la manera de afrontar globalmente el proyecto. Concretamente a través de obras y procesos en Eduardo Arroyo y en Steven Holl (Fig. 82c), por comparación con Smithson (Fig. 82.b). El lector ha de trasponer las hipótesis a las obras y comparar los puntos de vista. Es un esfuerzo que viene reclamado por la necesidad de conjugar tantos fragmentos parciales de teoría y de crítica con la realidad construida. En algunas de esas obras recientes se configuran mucho más claramente las claves del pensamiento arquitectónico actual, que están basadas en las argumentaciones basadas en las prioridades de una geometría estructural dominante en las envolventes, un formalismo ecléctico e innovador en los contenedores, una liberalización del plano como capa tridimensional continua, una diferenciada posición en el y por el sitio y una elusión distante o una integración crítica del contexto

Para conseguirlo el proyecto de arquitectura se transforma en un artefacto singular que se vive en varias escalas y se determina por varias estrategias, - recordemos la levedad, rapidez o economía narrativa, exactitud, visibilidad y multiplicidad, sumadas a la consistencia -, para cerrar el conjunto de valores enunciados por Italo Calvino, expuestos repetidamente a lo largo de este discurso y que se podrían resumir en categorías filosóficas casi constructivas, como pieles con espesores, límites sin frontera, contenedores de estrategias formales, convergencia de escalas diferentes, epidermis estructurantes y objetos sin tipos canónicos.

En contra de la división convencional en planos, la estructura de la corteza es un plano consistente (con densidad y volumen), que puede agrupar - simultáneamente o no- variables nuevas y viejas de cerramiento, armazón estructural, textura e instalaciones. Estructura que se basa en principios locales activos como los siguientes, la escalabilidad de los elementos de construcción, la deslocalización de las instalaciones y las redes de sus sitios originalmente determinados, el espesor de la envolvente y sus contenidos técnicos, geométricos y de redes de instalaciones, la tectónica del contenedor como mezcla de varias, el color mudable con la luz natural, artificial o la suya propia, los patrones de material, los nuevos usos de materiales, los nuevos productos industriales, las texturas naturales o artificiales del material, los procedimientos de impostación o deformación de los productos en función de su empleo y del plano en el que estén insertos, las cualidades objetivas de tipo sensorial, como la transparencia y otras; el empleo de los vegetales y otros tratamientos orgánicos, etc, etc.

Un *proyecto contemporáneo*, en nuestra opinión, se propone una acción sobre la corteza espacial

Fig. 82c. Procesos de ideación. Esquemas de proyecto de Steven Holl



que determina la textura del objeto arquitectónico y condiciona el resto del proyecto, que se adapta a la idea generatriz, buscando la coherencia interna de la forma tectónica de la envolvente con la forma superficial del contenedor y predeterminando el interior como consecuencia de esas hipótesis previas.

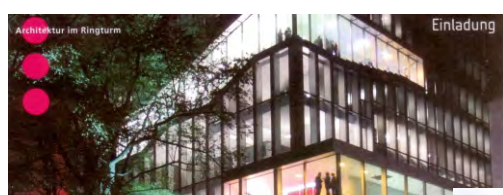
El conjunto de factores del *proyecto contemporáneo* es un grupo de categorías formales alojado sobre planos estructurantes multidimensionales que contienen y difunden las redes y alojan las secuencias de su desarrollo espacial mediante pautas de generación material y física, siguiendo con la exposición de ejemplos que ilustren cambios y tendencias. Para explicarlo de una manera sistemática se han ido solapando bloques temáticos tanto de tipos como de problemas de proyecto y escenarios de cambio del mismo, con casos de proyectos y obras concretas y textos concretos. Comparándolos llegamos a las conclusiones que se exponen en el epílogo, “La piel y la palabra”.

En estos, y en los ejemplos anteriores, se puede observar un programa de ideación personalizado en cada autor, aunque utilice mecanismos diferentes para ordenar los sueños o las intuiciones que maneja.

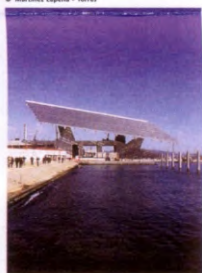
A diferencia de la máquina abstracta y universal que persigue una optimización de resultados, las series de proyectos mostrados confirman distintas soluciones inductoras de procesos teóricos, mediante nuevos atributos de la materia construida que provienen tanto de nuevas metodologías como del empleo combinado de materiales desde una posición de constante experimentación de los límites.

Acción y proyecto se conjugan con elementos de percepción y utilizan, manipulándolas, afinidades artísticas, científicas, biológicas y culturales para romper el dilema entre endogamia y mediación, de forma que la arquitectura se convierta en un vehículo comunicacional, pero también en un espacio cualificado para entender ambiciones vitales sueños y aspiraciones que antes quedaban sepultadas por un hermetismo basado en códigos apriorísticos a menudo indecifrables y separados de la gente. La dimensión racional y social debe estar en esa búsqueda experimental de la verificación de la arquitectura en sus componentes materiales y tectónicas de más valor.

PREMIOS DE ARQUITECTURA MIES VAN DER ROHE 2005



FORUM 2004 ESPLANADE UND PHOTOVOLTAIK-ANLAGE, Barcelona, Spanien
Martínez Lapeña-Torres Arquitectos José Antonio Martínez Lapeña, Elias Torres Tur
© Martínez Lapeña - Torres



Pawson Architects John Pawson
© Stjepan Barilo



Office for International Architecture Peter Zumthor, Elan van Looy
© Peter Zumthor



AL Architects Peter Zumthor, Walter van Dijk, Karel Klok, Park Linnemans
© van Dijk

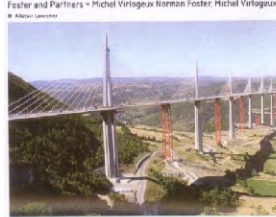


EAA-Emre Arolat Architects Emre Arolat
© Canak Emek

INTERNATIONALES KONFERENZ-ZENTRUM Barcelona, Spanien
MAP Arquitectes Josep Lluís Mateo
© J. Orpinell, X. Basiana, C. Raso, A. Stössel



VIADUKT Millau, Frankreich
Foster and Partners + Michel Virlogeux Norman Foster, Michel Virlogeux
© Foster + Partners



KUNSTHAUS GRAZ, Österreich
Cook Fournier Architects Peter Cook, Colin Fournier
© Cook Fournier



KINDERMUSEUM Graz, Österreich
Fasch&Fuchs Heimo Fasch, Jakob Fuchs
© Peter Ott



STÄDTISCHES STADIUM Braga, Portugal
Soule Moura-Architects Eduardo Soule de Moura
© Soule Moura



KÄRSÄMÄKI KIRCHE Karsämäki, Finnland
Lassila Hirvilmä Architects Anssi Lassila
© Anssi Lassila



T-CENTER ST MARK, Wien, Österreich
Architektur Consult ZT GmbH G. Domenig, H. Eisenköck, H. Peyker
© Peter Ott



EFAPLEX TORSYSTEME, Baden, Österreich
ARTEC Architekten Bethina Götz, Richard Manahl
© Margaretha Spitzner



KAUFHAUS SELFPRIDES & CO Birmingham, Großbritannien
Future Systems Jan Kaplicky, Amanda Levete
© Simon Roggert

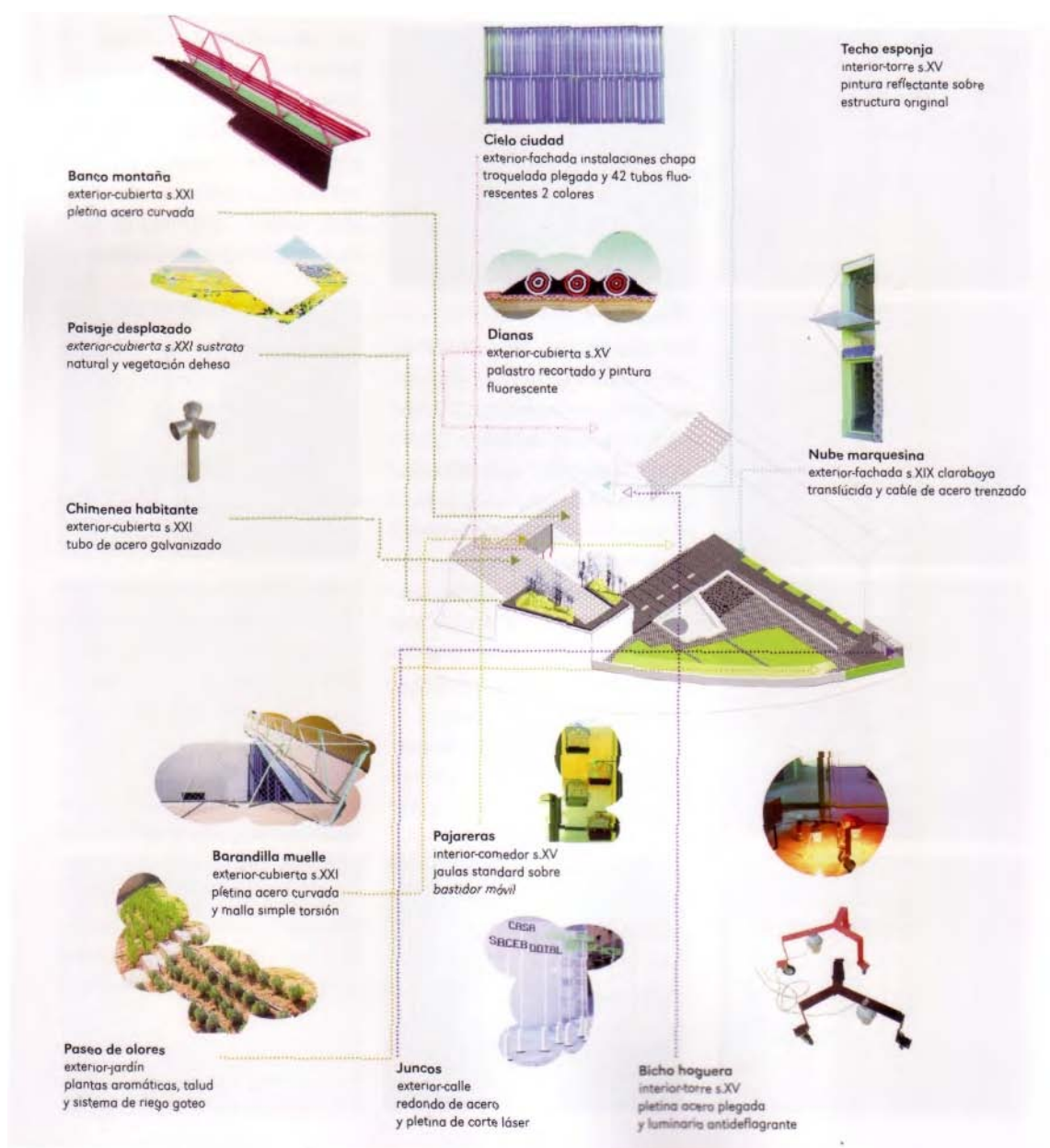


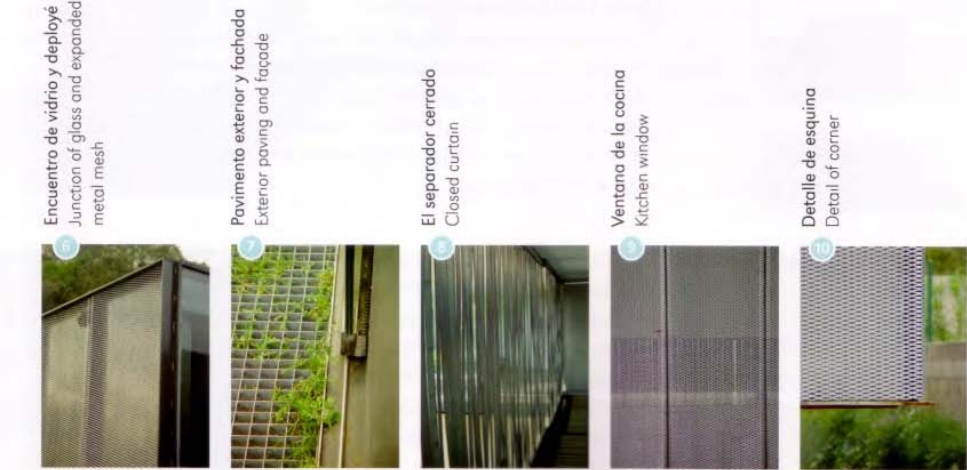
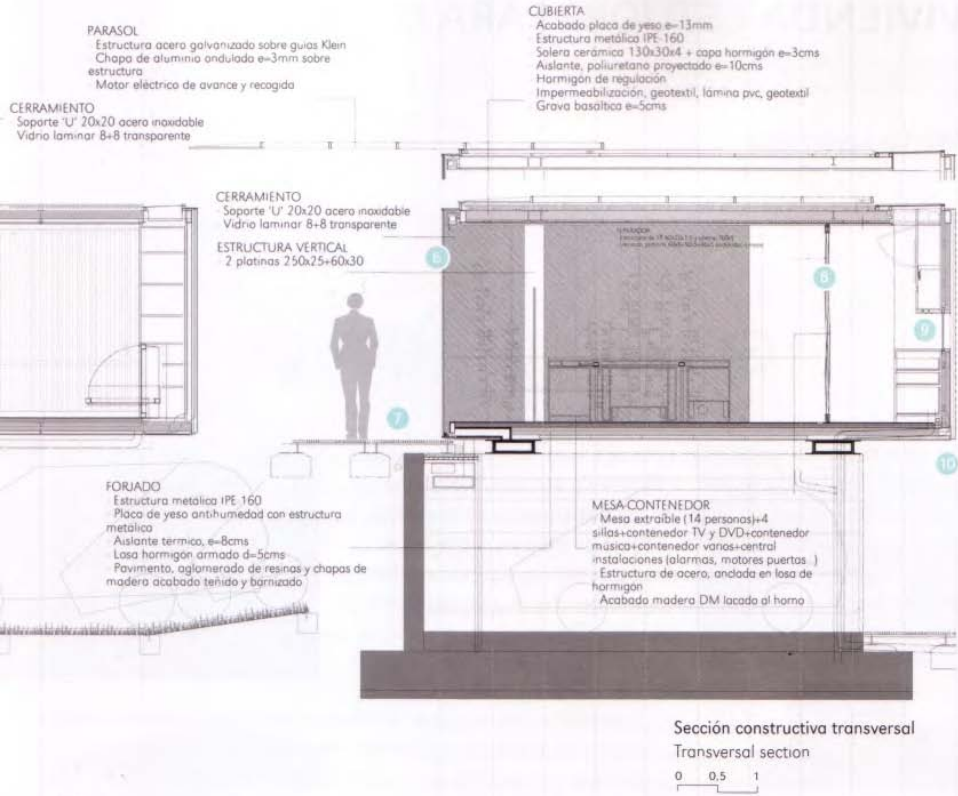
SOZIALER WOHNBAU Hulhouse, Frankreich
Lacaton & Vassal Architects Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal
© Philippe Roux



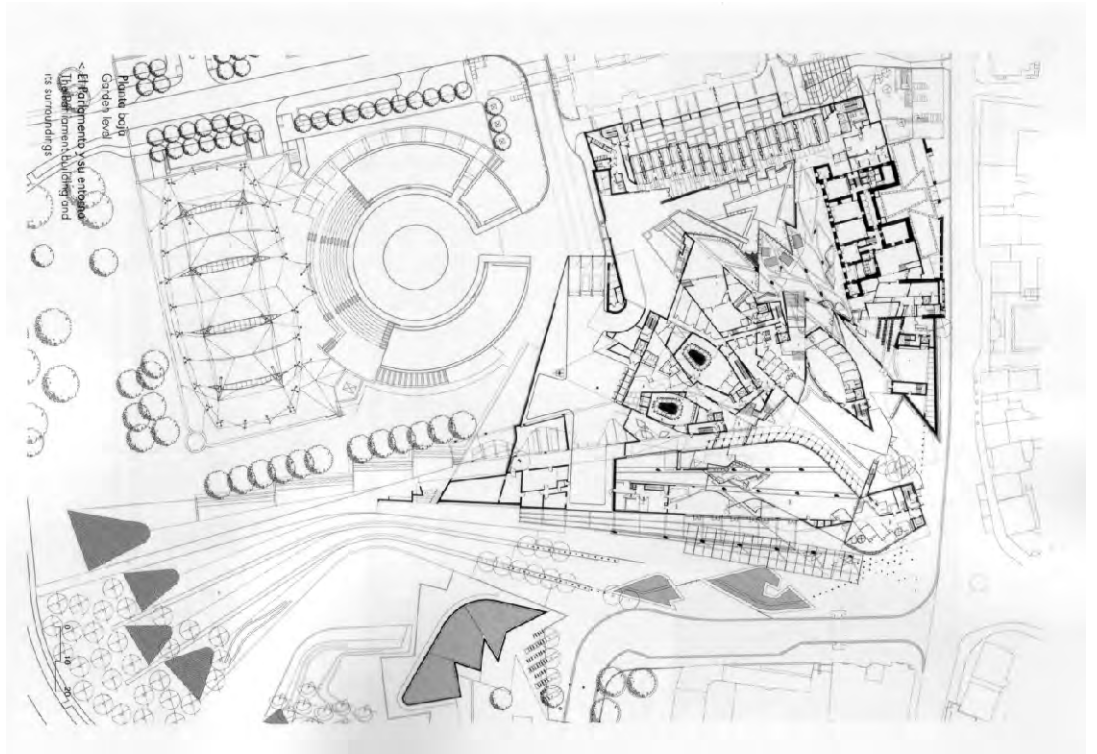
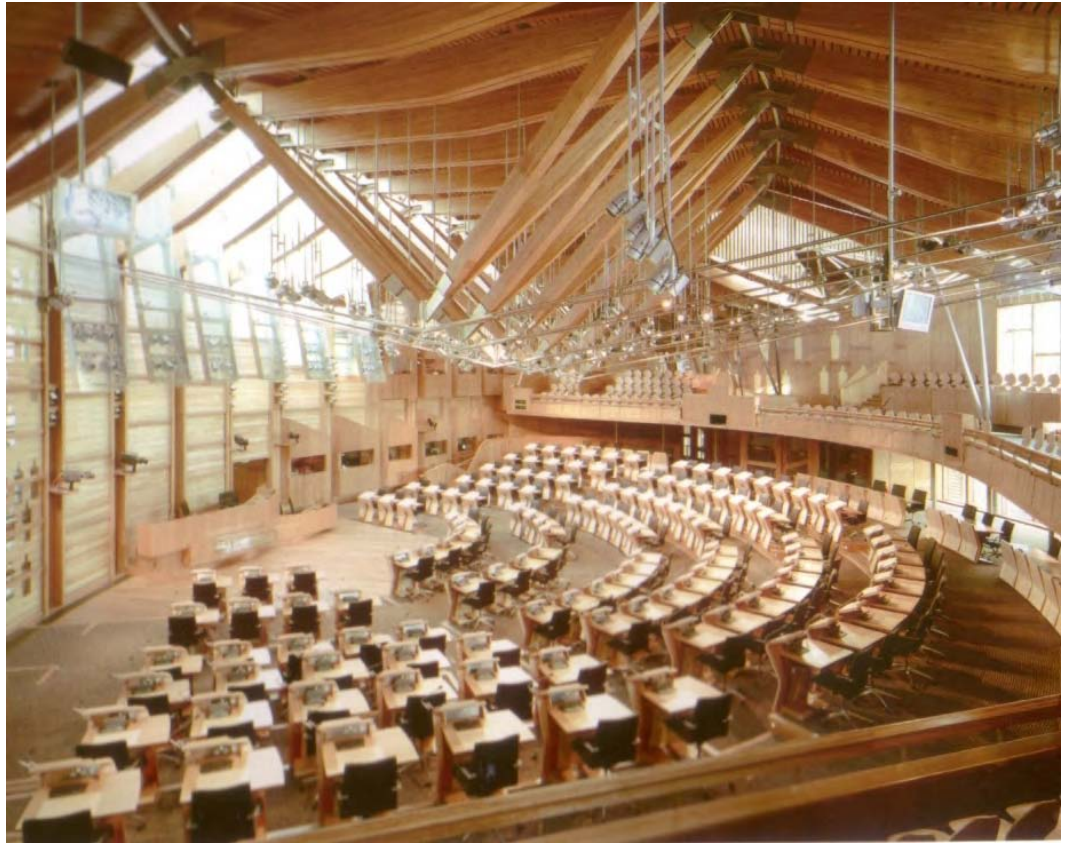
Estudio de textura

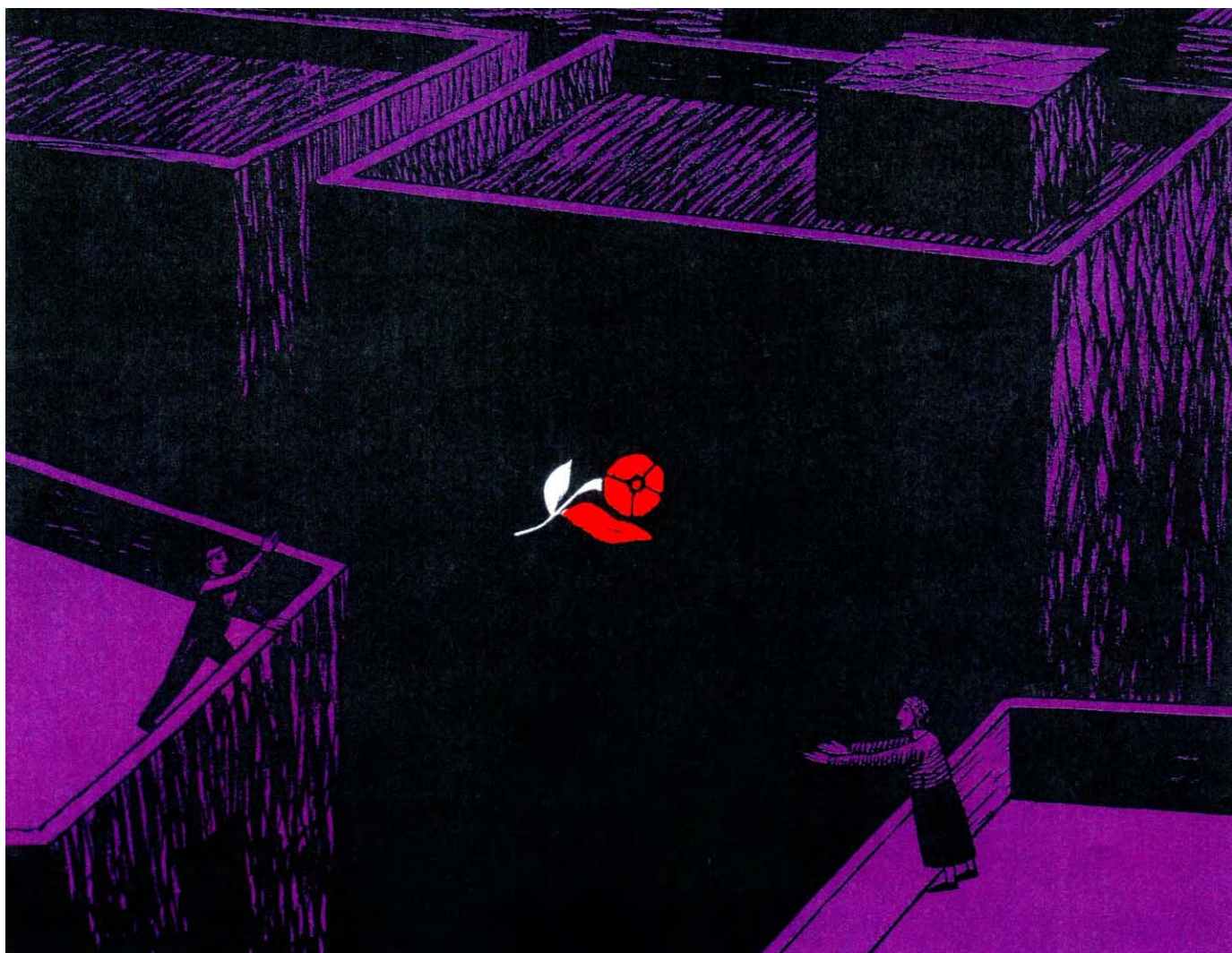
Casa Sacerdotal Diocesana de Plasencia. Miguel de Guzmán, Andrés Jaque y Enrique Krahe.





Parlamento de Edimburgo. EMBT
Arquitectes.

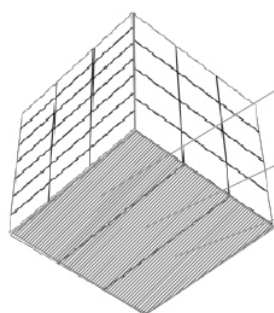




INTRODUCCIÓN		

CAPÍTULO 1.	CAPÍTULO 2.	CAPÍTULO 3.	CAPÍTULO 4.

CONCLUSIÓN		



- La arquitectura del proyecto contemporáneo como fundamento de la teoría.
- Textos, claves, estrategias. Cambio de condiciones.
- La nueva racionalidad del proyecto contemporáneo: las formas y la materia.

Conclusión

La arquitectura del proyecto contemporáneo como fundamento de la teoría.

Tras este palimpsesto de análisis de decenas de textos, citas, teorías, proyectos y obras, expuestos de forma recurrente y helicoidal, puede quedar una sensación de mareo. Lo que se ha hecho es trabajar sobre una hipótesis vista desde muchos ángulos, o caras del cubo, para llegar a la comprobación de los elementos argumentales que han ido apareciendo como retazos, poniéndolos en común con una intención crítica y experimental a la vez. Aparte hemos visto cómo el foco de interpretación teórica y crítica debería ser el proyecto contemporáneo de arquitectura y su evolución reciente; se necesitan para ello nuevas herramientas.

1. Variables metodológicas contemporáneas. Al analizar la evolución la evolución de las variables metodológicas que sirven para la crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura durante el periodo final del siglo XX se intenta demostrar que las preguntas pueden ser contestadas desde el conocimiento y el juicio crítico, sin necesidad de un andamiaje de erudición que vuelva a repasar la historia completa.

2. Una nueva concepción de la tarea crítica a través del proyecto. El proyecto contemporáneo, en mi opinión, se construye intelectual y tecnológicamente haciendo emerger a la vez los procesos y sistemas de relaciones que impulsan los programas espaciales y constructivos del objeto arquitectónico en un paisaje urbano.

3. La tesis investiga acerca de la evolución de la teoría y la crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura componiendo un catálogo de dudas y de un repertorio de proyectos que pretende confirmar o desmentir argumentalmente las posibles certezas parciales. **Se configura como un proyecto que pasa de la memoria a la estructura.**

4. El contenido de la mitad de la primera parte estudia las razones por las que no se consideran válidos, para la arquitectura del siglo XXI, los instrumentos identificados como clásicos o canónicos de la crítica del siglo XX.

5. La segunda mitad de esta primera parte analiza los epígonos mas reconocibles de la crítica moderna, sus protagonistas y las visiones más publicadas de los continuadores de la tradición teórica, a partir de la crítica fragmentaria.

6. La segunda parte del trabajo intenta explicar las nuevas variables metodológicas del proyecto.

7. Acercarse a un Ensayo de teoría sobre el proyecto en si mismo, mediante nuevas variables metodológicas requiere tratarlo “como materia crítica”, es decir, acerca de la materia crítica destilada en los procesos de búsqueda e invención

constructiva en arquitectura y es la intención del contenido del cuarto capítulo.

8. El hilo conductor de los argumentos y ejemplos expuestos indicativamente hasta aquí ha pretendido seguir la metodología convencional de enfrentar el análisis comparado -de textos y proyectos - sobre tres líneas principales basadas en la teoría y a crítica: **El cambio de modelo del proyecto moderno al proyecto contemporáneo, el cambio de los modos de concebir y proyectar y el cambio de las maneras de construir y pensar la arquitectura.** La mayor aportación que se hace al tema tratado, que es la Crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura durante el siglo XX y Variables metodológicas de la crítica de la arquitectura del siglo XX, que sigue manteniendo la teoría historizada como base de la continuidad lineal del Movimiento Moderno hasta los años setenta, sin renovar su potencial crítico y sin atreverse a encarar nuevos fenómenos visibles ya en la arquitectura de los años finales del siglo XX.

Si como se ha dicho “la teoría de la arquitectura puede llegar a ser una experiencia embriagadora”, el lector deducirá finalmente si después de este proceso hemos sucumbido juntos - con mayor o menor fortuna -, a esa experiencia y en qué medida alguien puede caer en la misma embriaguez o, si acaso, puede servirse de ella. En este último caso, tal vez se hayan abierto líneas orbitales y recurrentes para seguir investigando desde los ábsides el escenario explorado hasta ahora, fuera de una forma de ver el historicismo y de la pretensión de considerar el Movimiento Moderno enfocado hacia una tradición excluyente o un paradigma único. Las tres partes de este epílogo pretenden dejar algunas conclusiones también poliédricas.²⁸¹

281. MALGRAVE Harry Francis en el prólogo a la obra “Ensayos sobre cultura tectónica” de K. Frampton. Akal. Madrid. 1999. P.7

Como bien dicen los arquitectos portugueses Aires Mateus y Capelo de Sousa, “En cada proyecto, la historia surge revelada en sintonía con nuestro tiempo, cristalizando en una condición material que anula diferencias seculares.”²⁸² [...] Y siguen, planteando lo que es el compromiso ético con el tiempo que se vive: “De este modo el conocimiento de la historia no nos hace sus rehenes, sino que nos incentiva a, en cualquier momento, asumir una condición de absoluta contemporaneidad” Esta contemporaneidad incluye la síntesis de una forma que nos permita comprender la realidad fragmentaria que nos rodea; pero, a la vez es un esfuerzo por comprender el mundo desde un universo de lo físico que ha trascendido décadas de debate sobre el espacio interno, o metafísico, que se tenía por concebido con atributos intangibles.

282. AIRES MATEUS, Manuel y Francisco, CAPELO DE SOUSA, Valentino. CIRCO n° 131. Madrid 2005.

A lo largo de estas páginas se ha intentado dejarse claro dos cosas. La primera, que la historia no puede ser utilizada para dar una justificación a los que reniegan del riesgo de vivir la contemporaneidad, en el sentido de que la historia no es una sola fuente y que necesita del tiempo presente para ser constantemente evaluada como disciplina. Y la segunda, que la arquitectura del proyecto es una parte del proceso de *indeterminación* voluntario y exploratorio de la búsqueda *determinante* de la forma arquitectónica, que constituye - a través de los elementos tectónicos puestos en juego -, el fundamento inapreciable en la formulación de teoría de arquitectura, aportando al proyecto los elementos de riesgo e innovación que se le suponen a una disciplina en permanente evolución crítica. No sabemos adonde queremos llegar con los procedimientos de proyecto, pero tenemos una voluntad inalienable de alcanzar a tantas la experiencia del viaje y narrarlo mediante un análisis.

9. En resumen, **este análisis intenta contribuir a una nueva forma de entender:**

- el conocimiento real de la arquitectura y de la formación de teoría de la arquitectura al empezar el siglo XXI y
- descubrir algunas variables metodológicas que se producen de forma recurrente en distintos proyectos.

10. La tesis investiga doblemente acerca de la evolución de la teoría y la crítica del proyecto contemporáneo de arquitectura durante el siglo XX y

mediante un repertorio de análisis de textos y proyectos que pretende confirmar o desmentir argumentalmente las posibles certezas en el siglo XXI. Se configura como un proyecto que pasa de la memoria a la estructura.

El Capítulo I se organiza sobre el conjunto de *interrogantes* sobre la teoría y la crítica, dividido a su vez en la revisión de la crítica del período de la primera mitad del siglo XX que se ha considerado como crítica canónica.

El Capítulo II observa los cambios de la segunda mitad como epígonos de la crítica global la crítica fragmentaria basada más en lo parcial y en escritos de los propios arquitectos-. A partir de ahí, **la tesis se centra en la crítica y en el proyecto contemporáneos, entendiéndolo como una categoría de sistemas abiertos y análisis de obras y arquitecturas construidas.**

Las conclusiones de estos dos capítulos son la insuficiencia de la crítica canónica y fragmentaria para entender los cambios en el proyecto de final del siglo XX.

La segunda parte consta de dos ensayos sobre la metodología actual del proyecto.

El Capítulo III trata de abarcar Las nuevas Variables Metodológicas, que entienden “el proyecto como teoría y como tectónica”, es decir, el proyecto de arquitectura como definición simultánea de un discurso teórico y de una formulación tectónica que lo identifica singularmente como obra de arquitectura. El IV Capítulo versa sobre la Teoría del proyecto en sí mismo, a la luz de las nuevas variables “como materia crítica”.

En conclusión, esta segunda parte es una aclaración argumentada sobre los límites y horizontes del proyecto como materia anticipo de la realidad entendiendo el proyecto como un orden abierto, una superestructura o un interrogante.

Las conclusiones de esta segunda parte abundan en los argumentos que refuerzan la hipótesis inicial mediante el análisis de secciones constructivas de edificios deduciendo **factores nuevos comunes a muchos proyectos de distintas tipologías.**

Por este análisis se concluye que los factores de crítica están en el proyecto mismo y trascienden su concepción bajo la habitual estructura de plantas, alzados y secciones, para definirse en la tesis como tres nuevos componentes esenciales, que son: el plano consistente, la sección generadora y la tectónica de flujos como variables de teoría y proyecto. Al contrastarse con distintos *pares de proyectos* se extraen 3 conclusiones de concepción del proyecto contemporáneo:

1. El cambio de modelo del proyecto moderno al proyecto contemporáneo,

2. El cambio de los modos de concebir y proyectar y

3. El cambio de las maneras de construir y pensar la arquitectura.

La argumentación seguida es un doble intento de conciliar lo aprendido y lo experimentado. La conclusión general es que la evolución temporal y el desfase teórico ante los cambios tecnológicos y conceptuales, ligados a la experimentación de las nuevas herramientas digitales ha permitido distinguir un cambio que afecta a la forma de proyectar, criticar y entender el proyecto de arquitectura contemporáneo, a sus componentes esenciales y a las **nuevas claves** para su comprensión.

“Naturalmente, la concepción arquitectónica es siempre un acto prospectivo y, como tal, pondera la relación de un objeto con un tiempo que todavía no existe. En ese sentido, el proyecto incluye la toma de un conjunto de decisiones y opciones pretendiendo adecuar su uso o significado a esa expectativa de permanencia. Pero una construcción escapa rápida e inevitablemente a la esfera de influencia de su autor.” Y no sólo eso. Como acertadamente plantean los Aires Mateus y Capelo de Sousa, plantea la relación de un objeto con un tiempo que no existe. Pero ese tiempo quiere ser como el espacio multidimensional.

Como se decía al principio, el tiempo y el espacio de la arquitectura miran al de la física y al de la narración. En ese sentido, en primer lugar, se quieren apropiarse de dimensiones que exceden de las tres del espacio y una del tiempo que parecen constituir las del mundo real. La teoría de cuerdas de la física contemporánea atribuye entre veintiséis y diez dimensiones a esta teoría de todas las fuerzas, o de la fuerza fuerte, que afirma que la topología del espacio no es fija. El mundo es un paisaje de energía, y el universo tiene 10 dimensiones en el espacio y una en el tiempo. Nuestro universo puede ser una membrana cuatridimensional (membranas multidimensionales que se denominan branas) que flota en un espacio de mayores dimensiones, como una burbuja en un acuario. El universo multidimensional consiste en cuerdas y membranas entrelazadas con otros universos; estamos ante un fenómeno físico que la arquitectura no puede ni quiere desconocer.

La arquitectura aporta, - bien cierto que con sus propios medios y lenguajes -, unos materiales narrativos también de dimensión variable, que trabajan en la búsqueda de una forma que se aplica a una ecuación de valores interparadigmáticos - en el sentido en el que se ha tomado este concepto de Manuel Cruz y como tales, multidimensionales, que tienen que ver con sistemas de fuerzas que se condicionan para sostener esfuerzos. La tracción, la torsión, los esfuerzos autocompensados por las membranas, las bóvedas y los elementos inchables o reticulares, serían la respuesta de la arquitectura a ese debate contemporáneo sobre la física de los elementos contruidos: Un debate que tiene que ver con el esfuerzo resistente de las cuerdas y membranas como pieles que resisten los esfuerzos que contravienen a la gravedad. De esos esfuerzos, antigravitatorios como tales o por su apariencia física, se pretenden universos narrativos o espacios llenos de energía y plenos de campos interactivos que, mediante su forma, contribuyen de una u otra forma a la vida. La arquitectura constituiría, desde este punto de vista, una serie de sucesos de universos ambiguos, híbridos, determinados por su indeterminación y por una voluntad inequívoca de intercambio e interconexión con el resto del mundo, tanto físicos como espirituales, tanto formales como materiales.

La incertidumbre e indeterminación características del proyecto son, por eso también, materiales narrativos y lingüísticos de primer orden. Estos materiales narrativos utilizan universos simbólicos múltiples y juegan con los elementos de la escritura mediante leyes nuevas, anómalas y especializadas que hay que estudiar y organizar con criterios de nueva racionalidad. De esta forma estaríamos ante una dialéctica de lo físico y lo simbólico, que se estarían enfrentando en todo momento, en plena incertidumbre, en busca de paisajes cósmicos donde surja la vida, que aquí hemos venido denominando la corteza del espacio. *La corteza*, así entendida, sería una membrana atirantada por cuerdas, que afloran espacios que pugnan entre universos multidimensionales de pieles y palabras, en busca de forma.

La dificultad racional que esa cuestión suscita, no tiene solución en la racionalidad intraparadigmática (la endogamia e introspección de los modelos hacia sus propios códigos). Menos aún, si en la *racionalidad interparadigmática* (la apertura y combinación abierta de paradigmas hacia órdenes nuevos) es la que caracteriza la arquitectura contemporánea. Los factores físicos y tectónicos acumulan una variedad ilimitada de *recursos multidimensionales* que se fundamentan en la adición o, mejor, en la *multiplicación de elementos tectónicos con elementos simbólicos*, en un conjunto de membranas de pieles y palabras.

Así lo ve R.E. Somol, cuando se refiere a la obra de Hedjuk: “Esta incertidumbre refleja la más fundamental aporía en la obra de Hedjuk, para, mientras la sistemática y fija institución de la

283. SOMOL, R. E. [Introducción al texto "One or Several Masters?", presentado en un coloquio en el Canadian Centre for Architecture, Montreal, 1993, y publicado en HAYS, K. Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2000 [1998]. [p. 786]

lengua se construye a si misma precisamente a través de su habilidad para separar lo esencial de lo accidental, lo típico (o tipológico) de lo idiosincrásico, con el advenimiento de la palabra, relevancia e irrelevancia resultan difíciles de distinguir. Este largo cambio de la sintaxis a la usanza (o de la gramática a la representación) en la mutación de Hedjuk [...] acompaña otros movimientos: desde el plano a los alzados, de la geometría a la narrativa, del tipo a lo simbólico, el modelo proporcional al anómalo, categorizando y distinguiendo especies de procesos de especialización. Hedjuk inteligentemente juega sobre las matemáticas y la lingüística del formalismo donde números se vuelven dobles como "cifras" y las letras como "caracteres."²⁸³

En esta precisa definición de la contingencia en arquitectura que señala la mutación hacia la anomalía o el desorden, las cifras y caracteres, de una ecuación matemática o una explicación musical, que son propias del objeto arquitectónico se convierten en elementos de narración. Tal es el contexto en que nos encontramos, según corrobora la cita de R.E. Somol a propósito de la evolución de Hedjuk, que resume ese proceso de cambio de la gramática a la representación o de la sintaxis, al uso de la lengua y, por ende, a la *anomalía* de la comunicación, mediante un proceso de anómala manipulación de las percepciones.

284. ABALOS, Iñaki. "La belleza en el siglo XXI". CIRCO n° 28. Madrid 2005

Las diferencias entre el mundo abstracto y el mundo físico son materia de una complejidad desconocida, que no implica la desaparición de las categorías clásicas sino su desborde, por superación, a través del conocimiento que tenemos de sus íntimas relaciones. El debate *metafísica versus materialismo* es hoy un debate, que parece hecho sobre la partitura musical realizada por un arquitecto, buscando un acuerdo entre "técnica y teoría", como plantea Iñaki Ábalos.²⁸⁴

Al pasar del "modelo proporcional al anómalo", se procede desde la categorización y la distinción de especies hacia los procesos contemporáneos de experimentación del proyecto. De esta manera, las reflexiones sobre la incertidumbre coinciden con otros tantos procesos comunes a toda la cultura de la arquitectura interparadigmática que está produciendo fenómenos de reflexión y debate que acaban con el mito de la abstracción universal.

285. SOMOL, R. E. [Introducción al texto "One or Several Masters?", presentado en un coloquio en el Canadian Centre for Architecture, Montreal, 1993, y publicado en HAYS, K. Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2000 [1998]. [p. 786]

El texto que sigue, (otra vez a propósito de Hedjuk), sugiere que las interacciones pueden no conllevar ideales abstractos, ni teorías generales de significado arquitectónico, sino que aún persiguiendo un lenguaje arquitectónico, pueden aportar los enlaces de la escritura arquitectónica como materia y contingencia, simultáneamente, - como *toxina y curación* -, para mantenerse en lo incierto. "Por contraste a la temprana búsqueda de Eisenman de la estructura profunda del lenguaje arquitectónico, Hedjuk enumera pronunciaciones específicas, que representan la palabra arquitectónica, sugiriendo que pueden no ser ideal abstracto, ni teoría generalizada del significado arquitectónico, divorciadas de su particular corporalidad. Bastante más que perseguir un lenguaje de arquitectura, Hedjuk más exactamente se ocupa de la narración de la arquitectura, solicitando el potencial narrativo para el desastre, sus aspectos de materialidad y contingencia, su indecisa confección como toxina y remedio. Sus especulativas y específicas producciones constituyen una específica escritura que resulta incierta tanto si multiplica y cuenta con el riesgo, como si contiene contratos y garantías contra el."²⁸⁵

No hay un *mecanismo* universal, una *teoría abstracta*, una *concepción maquinista* del objeto de la arquitectura, pero tampoco una *esencia* inmanente, o un *lenguaje generalizado*, ni *alfabetos*, ni *códigos*, ni *catálogos* siquiera, que no estén sujetos a la revisión específica, concreta, a la *evaluación singular de estrategias de afloración de dudas y creación de problemas* que es la que otorgan, no la esencia, sino el perfil actual al *proyecto contemporáneo*. Pues estas variables son las que hacen emerger las *poéticas de la construcción* que constituyen la *materia prima*, o *materia crítica*, del orden tectónico que organiza las dudas y desanuda la conciencia del asombro que produce el *proyecto contemporáneo*. Este proceso se desanuda cuando contiene esa capacidad de *tematizar la perplejidad* y hacer salir de las dudas al conjunto de conflictos que su mera enunciación debería proponer, desde el mismo instante de su punto de partida.

La nueva racionalidad poética tiene que estar enlazada forzosamente con una mirada

contemporánea sobre la materia. Para Iñaki Abalos, “la materia ha dejado de ser pensada como un recipiente pasivo de formas y sustancias capaces de producir sensaciones asociadas a valores morales o éticos” porque “la materia ha pasado a entenderse no solo técnicamente sino también en la filosofía y en la biología contemporáneas como un protocolo codificador de leyes de organización, agregación y crecimiento que pueden informar al completo las operaciones y las tácticas de los procesos proyectuales.”²⁸⁶

286. ABALOS, Iñaki. “La belleza en el siglo XXI”. CIRCO nº 28. Madrid 2005

Esa concepción “neomatérica” amplía los límites de la experiencia sensorial. Es una tentativa basada en una necesidad compartida por explorar nuevos campos y es casi una vehemente razón entre la voluntad y el deseo. La frase de Iñaki Abalos no puede ser más contundente: “Los arquitectos contemporáneos compiten por identificar una materialidad capaz de ampliar los límites de la experiencia y de las metodologías proyectuales heredadas, abriendo interrogantes que exigen una reflexión sobre el sentido de esta llamada casi instintiva, verdadero signo de los tiempos.”

Lo que consideramos, al cabo, ilustrativo de estas reflexiones y de la larga panorámica que venimos haciendo es que estas tentativas de ensayo y error, estrategias claves y elementos de cambio son comunes a las transformaciones habidas en la ciencia, la literatura o el arte de nuestro tiempo. Utilizando las vías de los números, las letras o los signos, la tentación de lo incierto, inacabado o fortuito, trasciende los límites de la filosofía, para hacerse un sitio en la arquitectura. Pero lo incierto, - en cierta medida, lo experimental en arquitectura ha bebido en las fuentes del arte y del pensamiento menos que en las de la ciencia y las ciencias del conocimiento, incluyendo el conocimiento tecnológico. La separación entre la sociología y el urbanismo empieza a ser efectiva en el tratamiento de los últimos proyectos urbanos, a la vez que muchos fenómenos de innovación en la participación pública se incorporan a los programas de planeamiento en el último tramo de los años noventa, en el sentido en que “información y comunicación” son asumidas también como “material privilegiado”, incluso en urbanismo, parafraseando a Abalos, de lo que dan cuenta los materiales que se utilizan en el cambio de las epidermis urbanas.

Pero sabiendo esto, como arquitectos, estamos obligados a salir de las esferas abstractas o a compartirlas con las nuevas herramientas de teoría del proyecto que son *consustanciales* a la innovación tecnológica - y no aledañas - a esta. En la periferia de la razón cínica, hemos entrevisto la posibilidad de considerar racionalidades de órdenes nuevos, que asociamos a los problemas complejos de la materialidad que otorgan los nuevos procedimientos constructivos. Tenemos que hacerlo a tientas, a la manera de pensar, diciendo y mirando, - no solo mostrando -, hasta dónde pueden llegar las técnicas y procedimientos de ideación de la materia arquitectónica, y a distinguir y evaluar correctamente los hechos arquitectónicos banales de los que tienen una correspondencia con las dudas que los seres humanos nos vemos obligados a responder hoy, siquiera provisionalmente, respecto de una dialéctica de finitud, de límite. De límites espaciales y ambientales transgredidos en universos multidimensionales a los que se quiere devolver una forma porosa que se consigue por procedimientos físicos mediante la combinación de secuencias narrativas.

Textos, claves, estrategias. Cambio de condiciones.

El aluvión de textos convocados al hilo de los ejemplos arquitectónicos, constituye un cierto ajuste de cuentas con una formación excluyente de los procesos reales de formación de conocimiento en arquitectura, con un cambio de condiciones en los modelos. Este es un recorrido que hemos intentado conducir sin que fuera extremadamente prolijo o tedioso, aún a riesgo de hacer muy esquemáticas y ligeras ciertas referencias, sirviendo al propósito de recordar de dónde vienen muchas convenciones poco discutidas. También se trata de un desagravio (a la carencia de ediciones españolas de muchos textos en inglés) acerca de teoría de la arquitectura, sobre todo desde los años 90 en adelante, que apenas se pueden encontrar en recopilaciones o, parcialmente, en revistas. El propósito seguido ha sido el de incitar a la

287. En este sentido la obra de Santiago Cirugeda y otros puede que sea una referencia ineludible en los años próximos.

reconstrucción del mosaico historiográfico, valorándolo en cuanto *material objetivable* (es decir, criticable) y a restituir la tectónica como orden poético de la arquitectura, allí donde sus componentes hayan quedado más dispersos o perdidos. Siempre como arquitectos, podríamos añadir que el cambio de paradigmas en el método de análisis teórico afecta a la *forma de habitar* (al sueño de habitar, que diría Blanca Lleó) y, por tanto, su trascendencia añade nuevas incógnitas a la forma de habitar la arquitectura como espacio de derechos humanos y urbanos del siglo veintiuno. Esta cuestión, que quizá no ha sido tan traída al presente discurso como debería, es un motivo de reflexión de los arquitectos contemporáneos. Habitar la arquitectura es un compromiso con el enriquecimiento de los universos humanos que conviven en el planeta tierra. Siempre como arquitectos debemos interrogarnos, así pues, sobre nuestros compromisos sociales y ambientales desde la explicitación de sus claves.²⁸⁷

En la línea en que habla Sloterdijk de la “herida” recordando ‘La herida Heine’ en el célebre artículo de Adorno, la *herida narcisista* de los hijos del Movimiento Moderno ha dado lugar a un delirio no menos narcisista similar al que antes hemos visto descrito en palabras de Castilla del Pino. Delirio de perplejidades en arquitectura, que sería la respuesta relativamente impotente y absolutamente lúcida del enfrentamiento entre abstracción y materialismo en la proyectación contemporánea de la arquitectura. Para contradecir ese delirio, lo que se ha pretendido es, de alguna manera, trabajar en la construcción de una autodefensa de la construcción del yo de los hijos, ya muy distanciados de las circunstancias de sus padres. Esta defensa se hace desde la superación de la mera *desvelación heideggeriana*, hasta la explicitud o lo que Sloterdijk llama “poder-exponer”.

La reacción radical al conformismo académico en arquitectura consiste en repensar la arquitectura de nuevo. Actuar sobre sus nuevas necesidades de ser explicitada a través de objetos tratados como textos, en los que se ratifica el aforismo de que “decir no es mostrar”. Esta es, para muchos de nosotros, la única actitud radicalmente crítica que cabe. No tanto de los proyectos mostrados tomados de uno en uno, sino - buscando una elongación mayor de la que muestran de ellos los comentarios críticos - promoviendo líneas de pensamiento sobre lo que puedan tener de singulares en la búsqueda de variables y métodos de análisis. Poner el énfasis en los elementos constructivos, en las secciones constructivas complejas que los generan en una gran mayoría, - como hemos intentado demostrar -, para poner en valor una serie de series de puntos de partida; (a veces coincidentes y otras discrepantes) con los modos de armar y poner en pie los proyectos o su crítica. En ese sentido, desde el Capítulo III hemos partido de la percepción de que el museo es un elemento clave de la percepción individual, de la explicitud de la individuación de los objetos, pero principalmente, también de la arquitectura como objeto separado del mundo. El objeto de arquitectura-museo-centro-de-arte explicita su posición en el mundo. Su estar-en-el-mundo. Hemos encontrado una corroboración ulterior en las palabras de Sloterdijk en sus *Espumas*: “El museo, efectivamente, se puede describir como aislador general de objetos: sea lo que sea lo que se vea o se experimente en él, aparece como un artefacto aislado, cuya presencia busca sintonía con una forma especializada de atención estética. Se entiende, por fin, por qué la fenomenología del espíritu, el museo y la explicación avanzada van unidos. Saber significa ahora poder-explicitar; explicitar significa poder-exponer” “Esferas III, (Espumas) Esferología plural”. Ediciones Siruela. Madrid 2006. p.260

Esa explicitación va desde el entendimiento de una nueva función de la piel como un espacio multidimensional abierto, hasta la construcción de una nueva palabra polisémica, actuando específicamente entre sí, para articular un orden tectónico que tenga consistencia no solo en el texto, sino en la materia tangible o intangible.

La tradición académica del movimiento moderno, convertida en *troncal* por parte de la crítica, ha extendido una manera de mirar que ya no es comprensiva de la manera de habitar, porque excluye los procesos nuevos en que la forma de ser-en-esferas, de vivir en flujos de intercambiar procesos con el entorno. El sujeto sabe estar de una manera distinta en su contexto y su contexto fluctúa e interactúa con él.

En el comentado texto de Peter Sloterdijk se entra en el terreno de la arquitectura de una manera singular. En su teoría sobre la esferología de las espumas, todavía va más lejos, al afirmar que “la construcción de islas es la inversión del habitar: ya no se trata de colocar un edificio en un medio ambiente, sino de instalar un medio ambiente en un edificio. En el caso de la arquitectura en el vacío, lo que mantiene la vida es un implante integral en lo contrario a ella” [...]”esto significa prácticamente: contornar el contorno, envolver lo envolvente, sustentar lo que sustenta. La inversión del medio ambiente cumple la seriedad técnica con la divisa hermeneútica: aprehender lo que nos aprehende”

Esta apertura y el ajuste de cuentas con los límites, parecen las más sensibles a los problemas reales de la realidad de flujos y a la arquitectura que se hace en sus bordes. Hemos rastreado las claves de Italo Calvino, tan bien traídas por J. A. Cortés, y las hemos llevado de la mano de la reflexión por los textos, las actitudes y los proyectos de series que hemos venido comentando supone la extensión - por *sumergimiento* -, de seis palabras básicas, - levedad, rapidez o economía narrativa, exactitud, visibilidad y multiplicidad, sumadas a la consistencia -, aplicándolas a los problemas de arquitectura. Así hemos agrupado los elementos arquitectónicos que las pueden relacionar con seis elementos clave de la piel, que hemos venido llamando *textura de la corteza*, que son, a nuestro juicio las características fundacionales del proyecto contemporáneo, - piel con espesor, límite sin frontera, estrategia formal, convergencia de escalas, sección estructurante y objeto sin tipo -, e interactúan críticamente con el resto de variables metodológicas. Como dice J. A. Cortés los esfuerzos de “tallar, labrar, embotar, incrustar, engastar” de Stirling han sido superadas por los experimentos de J. Nouvel por “llevar al límite la desmaterialización y evanescencia moderna” o pasar a la “materialidad fluida” o consistencia incierta de R. Koolhaas. Pero hoy las variables del método de proyectar son ilimitadas dentro de un nuevo repertorio de recursos y los procesos de proyecto enseñan a la vez teoría (punto de partida del discurso) y crítica (tomas de posición de la obra).

Esa mirada nueva sobre los elementos de la arquitectura, si se quiere, *limitada, provisoria, - en el doble sentido de aprovisionamiento provisional* para un viaje incierto-, (o quizá, simplemente desprejuiciada), ha crecido en la cultura actual de la arquitectura. Es una herramienta que ayuda a entender los procesos de cambio, porque cambia con ellos. Cambia con los materiales y la apropiación de ellos, con los vidrios, los plásticos, los policarbonatos, los aceros, los tensores, los hormigones, el color, los composites, las tecnologías de fusión y la inventiva en el uso tradicional. Es una mirada nueva, que sirve al propósito de buscar explicaciones fundadas a la argumentación nueva de los cambios vitales producidos contra la tradición vigente del Movimiento Moderno, tradición de planos agotada, de materiales y volúmenes ya experimentados, deudora de tecnologías tradicionales; convertida en académica por falta de explicación a los fenómenos nuevos. Está asociada a la manera nueva de mirar los fenómenos clásicos mediante la tectónica, como valor supremo de una arquitectura en pleno proceso de *rebasamiento* de límites que debe tener como contrapunto una estrategia ética del proyecto cuyos límites deben ser explicitados también.

Como se ha visto en el cambio de condiciones, de esa superación de barreras, que hemos intentado explicar en el Capítulo III, y en los ejemplos del Capítulo IV, lo que se exige ahora al proyecto y a la crítica es que, en lugar de convertirse en bastiones de los límites de una objetividad totalizadora, aprendan a convivir con los fragmentos, los racimos de problemas, más que los rizomas de soluciones apresuradas. Que proyecto y crítica asuman el compromiso de producir, siguiendo el discurso de Sloterdijk sobre las esferas, una arquitectura que ayude a los seres humanos a sobrevivir, que guarde sus intimidades y los inmunice contra medios hostiles, permitiendo el intercambio de sus esferas complejas de seres intercomunicados con medios amables que *respiren* a la vez.

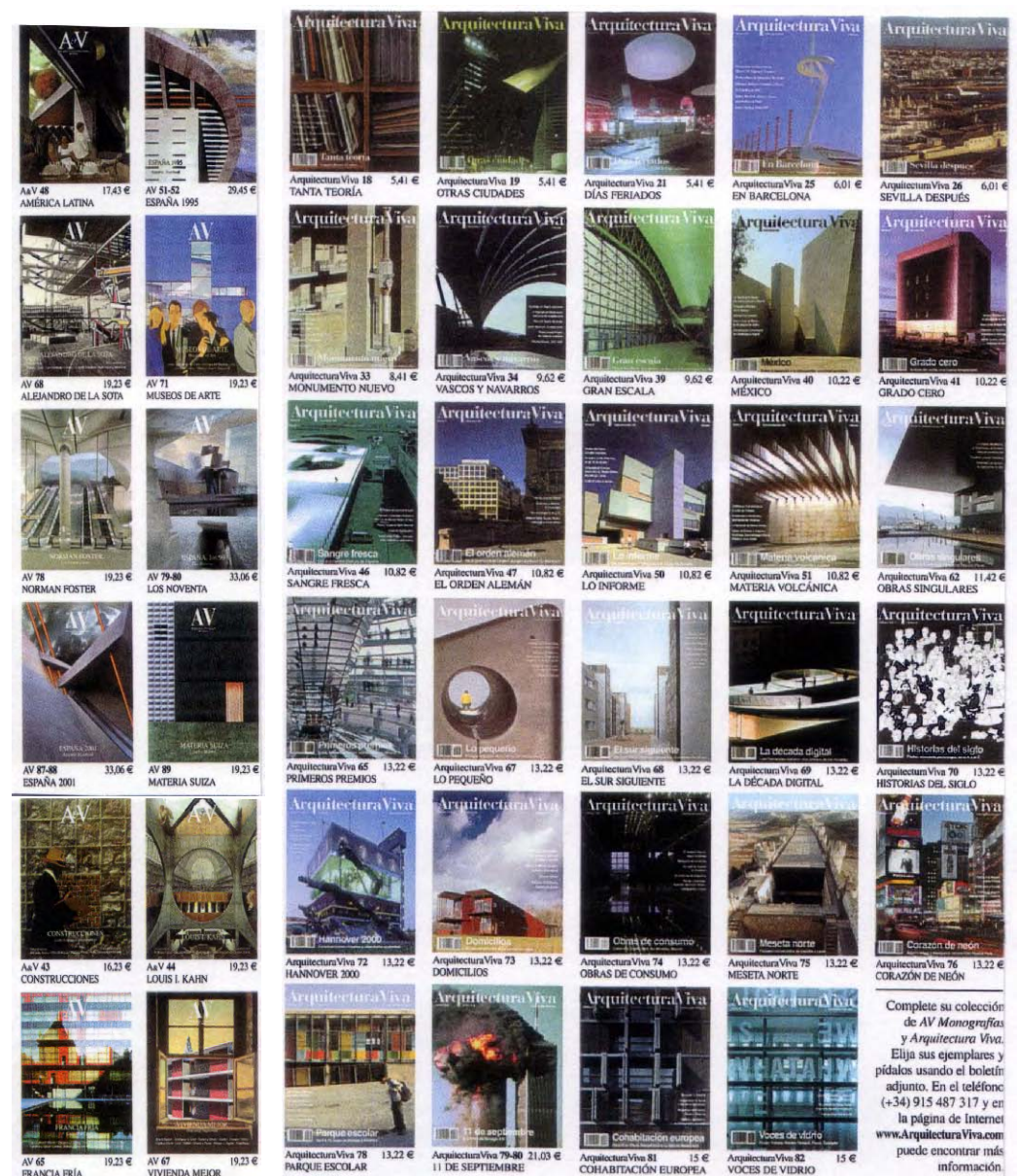
En el recorrido por la crítica y los ejemplos se ha intentado trascender los textos y los proyectos buscando constantes razonables a partir de las variables de partida. En el *crescendo* de

series y/o pares de proyectos como en una carrera de relevos, aumentaban los proyectos seleccionados por pares, conjuntos, tipos y coincidencias para intentar demostrar la necesidad de una nueva manera de mirar y pensar la arquitectura hoy. A partir de sus supuestos comunes, basándonos en un conjunto de textos y proyectos hemos partido de un desequilibrio inicial de los primeros a un equilibrio transitorio con los últimos, para expresar ese camino de ida y vuelta que vive hoy el proyecto contemporáneo. En paralelo, cómo primera cuestión, se ha querido denunciar, en primer lugar, por qué ya no consideramos válidos los instrumentos identificados como clásicos o canónicos de la crítica del siglo XX, para la arquitectura del siglo XXI.

Este proceso ha permitido cuestionar, por qué los epígonos más reconocibles de la crítica moderna y las visiones más publicadas de los continuadores de la tradición teórica se detienen en los noventa y empiezan a eludir la crítica del último período, incluso desde los años setenta, que podría tener claves complementarias para entender procesos actuales. (Fig. 83 y siguientes)

Aunque la mirada realizada pretende ser una observación precisa sobre la contemporaneidad más inmediata, se han echado algunas otras miradas, incluso sobre el período inmediatamente anterior. En ese sentido, resulta muy significativo este párrafo de un artículo de Kenneth Frampton sobre ese período de confusión, que califica la arquitectura de los Smithson de

Fig. 83. Portadas de la revista *Arquitectura Viva*



adolecer de una “fugaz nostalgia preconsumista” “no espectacular y protoecológica”. en “Memorias del subdesarrollo”. Dice Frampton, “Resulta aleccionador tener que reconocer que, aparte de mi valoración del edificio de *The Economist* - escrita tras su terminación [en 1964] , nunca he dedicado ningún artículo a la obra de los Smithson. Resulta igualmente embarazoso tener que admitir que aunque este edificio sí tiene su sitio en el capítulo final de mi libro *Estudios sobre Cultura Tectónica*, [...] en cierto modo he pasado por alto el hecho de que la arquitectura de los Smithson siempre fue invariablemente tectónica desde el momento en que cobraron importancia en el panorama británico con su magnífica escuela de Hunstanton (1950-1954). En la organización y la implantación, esta escuela de estructura metálica deja patente que los Smithson estaban comprometidos con una 'poética de la construcción', con ese juego ya consagrado entre el modelado del terreno (earth work), y la cubrición (roof work) y con la extensión del tejido construido hacia el paisaje.”²⁸⁸

288. *Arquitectura Viva* n° 89-90. Madrid 2003.

La autocrítica de Frampton deja una intuición sobre lo expuesto hasta aquí en esta síntesis. Frampton habla de un tipo de corteza en el paisaje. Los edificios que focalizan materia crítica en el sentido que plantea Frampton son verdaderamente significativos. Siguiendo ese razonamiento, destacamos una breve selección de claves: La Ciudad de la Cultura de Compostela de Peter Eisenman, el Campus Universitario de El Bierzo, de Belén Martín-Granizo y Daniel Díaz Font; la Pérgola Fotovoltaica y su entorno, del Fórum 2004; el MUSAC de León; y como se ha visto antes, en distinta dirección, lo que sucede con el mercado de Santa Caterina y con el Campus de Vigo, ambos de EMBT, porque son **proyectos de modelado del terreno y la corteza de la cubierta**.

Estos edificios destacan en el uso de un plano consistente y una sección generadora o secuencial, que se apoyan en una nueva tectónica multifocal, tal como se ha sostenido en el Capítulo IV. Mediante un plano continuo que lleva aparejadas funciones tectónicas se conmueve todo el paisaje del entorno, porque se convierte en un espacio de referencia de incalculables en una especie de *suelo evocador* de la arquitectura que es un techo dinámico, coloreado en Barcelona y transitable y fragmentado y hendido por la luz en León. Suelo techo y *obra terrestre* u *obra de cubrición* en la anticipación de Frampton, que aquí hemos denominado plano consistente y hemos ampliado a la noción que Sterling deja anunciada sobre el cambio en las secciones.



Fig. 84. Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela. Peter Eisenman,

Las contradicciones son propias de este proceso de tentativas, ensayos y errores. Un breve repaso ayudará a recordar que Eisenman, por ejemplo, en el proyecto de la Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela, superpone planos *casi planos*, o *planos de plantas ligeramente alabeadas*, la “concha de peregrino”, el “perfil de la colina”, el “plano del centro histórico de Santiago”, con las **narraciones** configuradas como metáfora de encuentros caminos y culturas. En este sentido, lo original de la propuesta está en la sobreelevación del plano consistente a lo largo de una sección que se mueve, sobre los planos alabeados anteriores. (Fig. 84)

Por otro lado, Torres y Martínez Lapeña, conmueven mediante una topografía inventada que oculta e intercambia flujos en todas direcciones. La sección es menos dinámica, tal vez, pero

Fig.85. Torres y Martínez Lapeña.
Esplanada del Forum y placa solar
fotovoltaica.

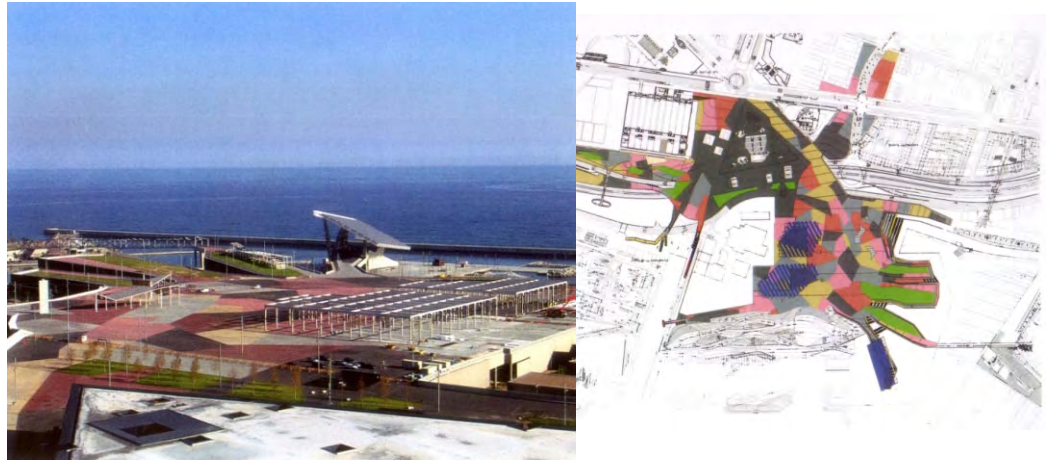
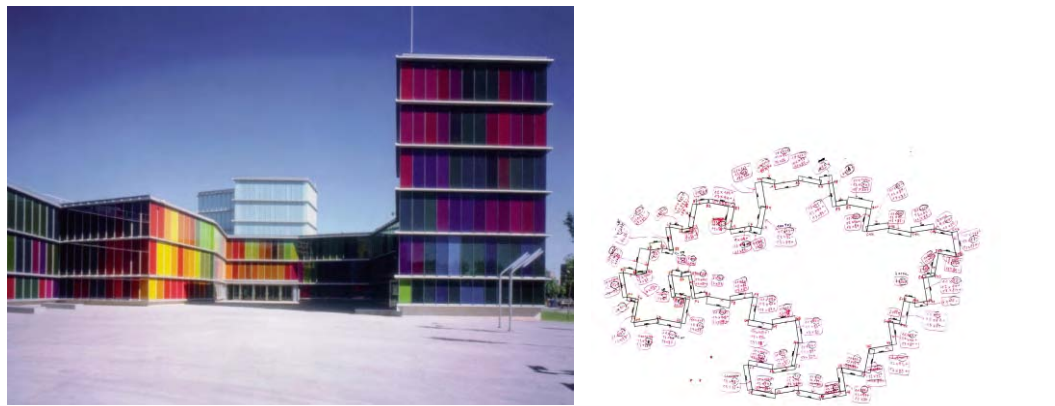


Fig.86. MUSAC. Mansilla + Tuñón.



los flujos se trasladan a los planos de paso, de captación de energía, de vistas del paisaje, al uso libre de un espacio abierto y determinan claramente los elementos deliberadamente indeterminados por el proyecto, implicando y convocando *pieles texturales* muy diferentes, que tienen misiones complementarias alrededor de hitos ambiguos y potentes como la escalinata y la cubierta. (Fig. 85)

En el MUSAC se vierten todos los conceptos que se han considerado constantes en la ecuación de proyecto formulado con criterios contemporáneos, desde las secciones secuenciales a los colores, como se ha dicho. (Fig. 86).

Fig.87 a. Campus Universitario de
Vigo. EMBT Arquitectes.





Fig.87 b. Edificio de Servicios Centrales, cafetería y biblioteca de la Universidad del Bierzo, Ponferrada. Daniel Díaz Font y Belén Martín-Granizo.

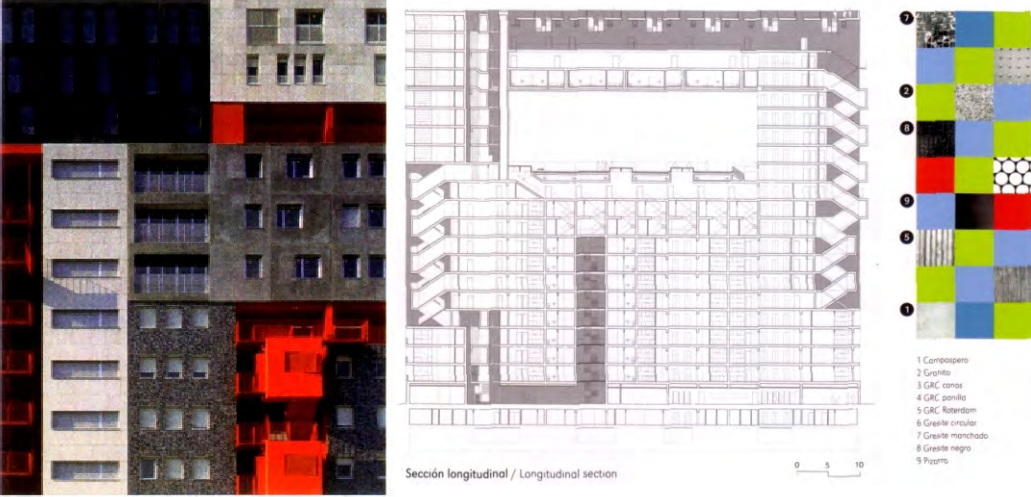


Fig.88. 156 VPP en Sanchinarro, Madrid. MV/DRV y Blanca Lleó



Fig.89. Estación de Autobuses del Casar. Justo García Rubio

Los Campus de Vigo, y Ponferrada (Figs. 87 a y 87 b) son ejemplos de planos continuos, quebrados y hendidos para referenciar secciones activas que son a la vez suelos y techos, como se decía antes. Planos que tienen espesor, orificios, contruidos de cubiertas y de luz, planos de textura, de paso, de composición y de paisaje que añaden valor a la arquitectura si esta se considerara separada del entorno. Lo mismo trata de enfatizar el edificio de Sanchinarro de MVDRV y Blanca Lleó, una construcción texturizada que abre una ventana casi imposible a un paisaje mediocre y cambia de programa y de sección en cada evolución de su plano consistente por la fachada horadada. (Fig. 88). Si se toma la Estación de Autobuses de El Casar, de Justo García Rubio, como referencia, la continuidad del plano consistente y la textura cambiante con la sección envolvente del hormigón se llevan al paroxismo.(Fig. 89)

En la Torre Wöermann (Fig. 90) se hace una revisión del mito moderno del rascacielos, del gesto, del ornamento, de la metáfora aerodinámica, del emblema icónico, del color, de la tecnología de la multifocalidad de la epidermis y se dan varias muestras de sensibilidad contemporánea hacia el espacio urbano, con una capacidad de integración plástica y paisajística que ya no tienen que ver con las Torres Millenium o AGBAR, antes comentadas; promueven otra hipótesis. La Torre de Malmoe de Calatrava es un esfuerzo de ruptura de los límites horizontales y verticales de los esfuerzos de tracción y compresión y, por ello, un claro ejemplo de piel atirantada o de membrana contemporánea, tal vez el más claro de su obra reciente y aplicado a un programa de viviendas de alquiler. Los proyectos de ACM para el Concurso del Habitatge en Barcelona ilustran perfectamente la pugna por los procedimientos de síntesis de la forma en los programas flexibles adaptados a los usuarios. (Figs. 91). La obra de EMBT en Edimburgo refleja el edificio entero como un universo, o más modestamente un cuenco, que hace las veces de localizador de las perspectivas de un paisaje que metaforiza mediante una gama de elementos simbólicos y elementos de tectónica de una cosecha formal coherente para recrear un símbolo de símbolos, en una narración que inventa la democracia escocesa y le da forma coherente con un programa de dimensiones institucionales y públicas tan ilimitadas como su presupuesto, pero que quedará en la memoria como nuevo patrimonio del pueblo; no tan lejos de valores similares perseguidos en el parlamento de Chandigarh de Le Corbusier, pero con recursos bien diferentes.

Fig.90. Plaza y Torre Woermann, Las Palmas. Ábalos y Herreros

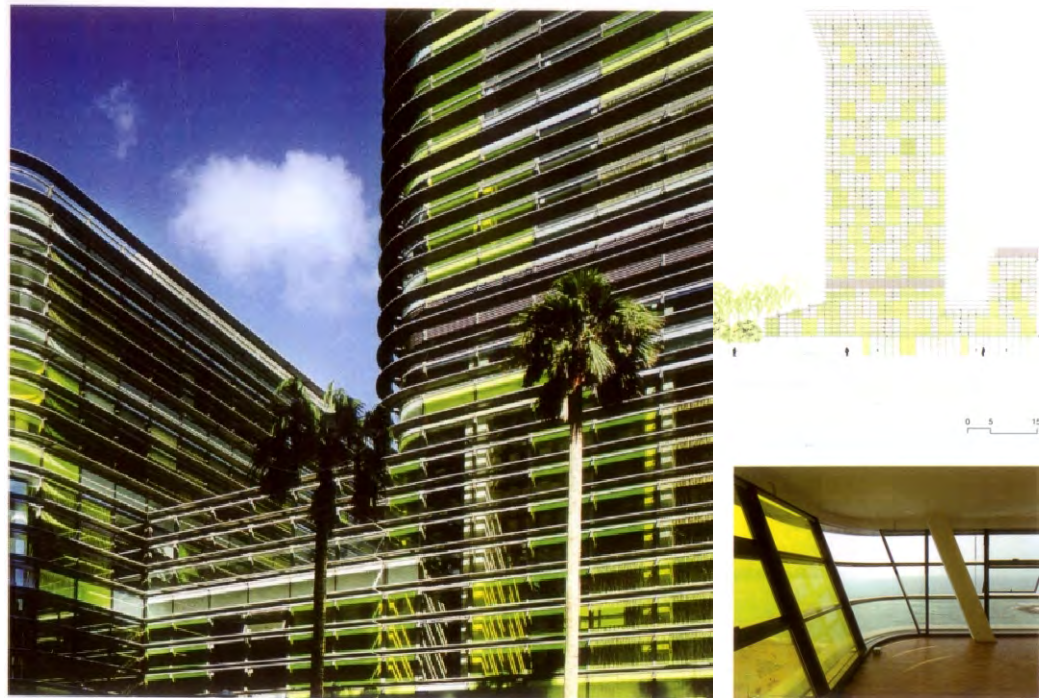
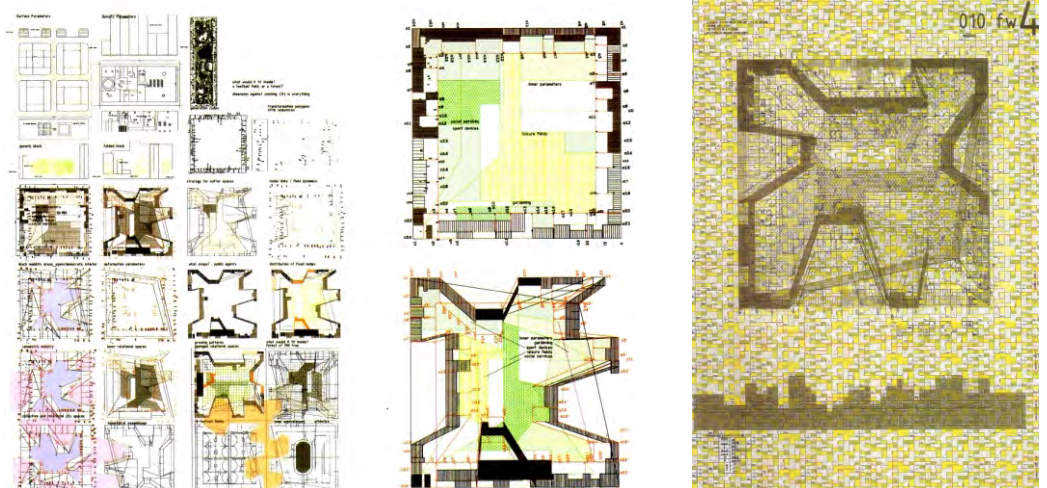
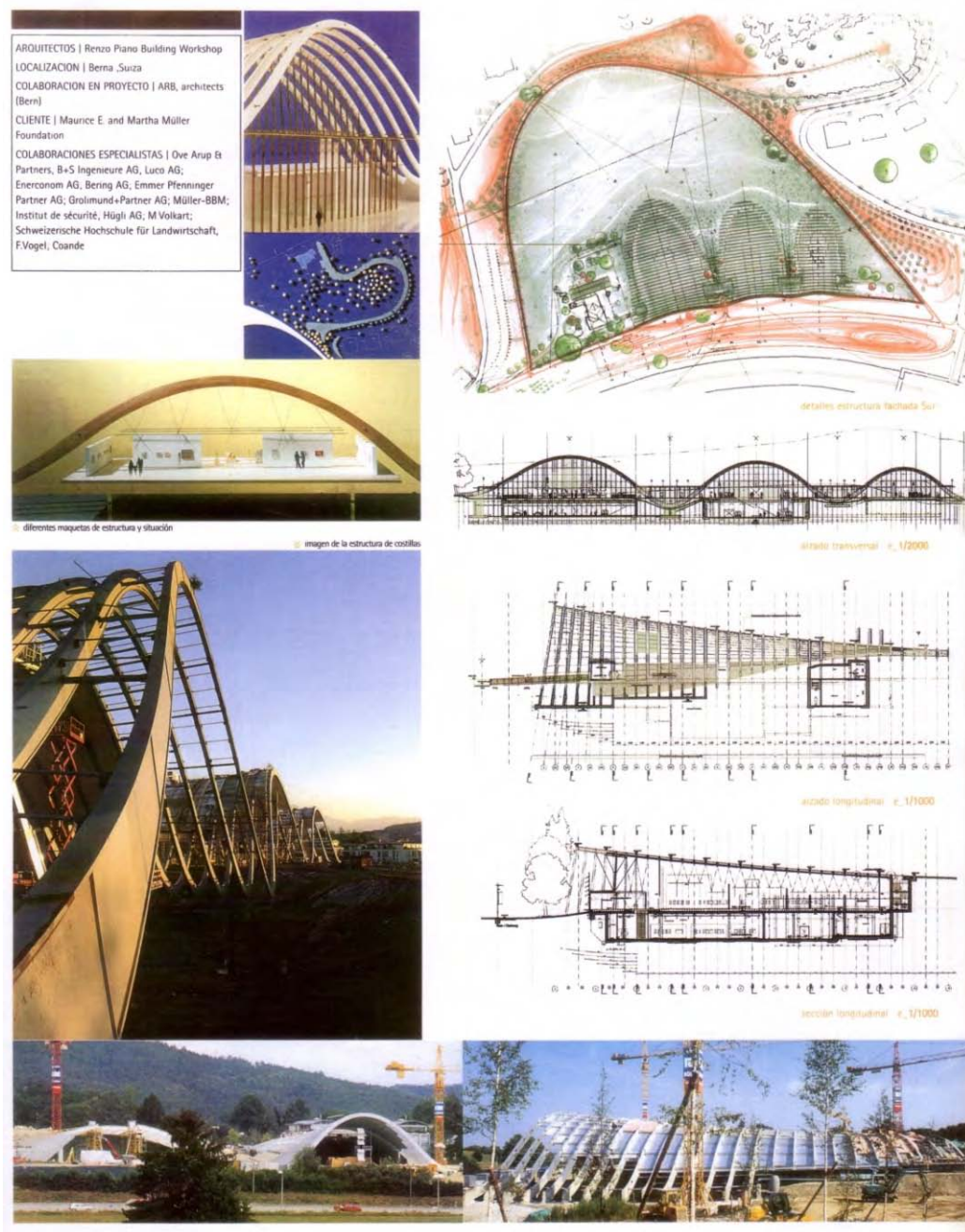


Fig.91. Concurso del Habitatge en Barcelona. Amman, Cánovas y Maruri.



Para terminar con estos hitos, el museo de Paul Klee, de Renzo Piano, la nueva eclosión de proyectos de auditorios, y otras de las obras que acompañan este último comentario, quieren servir de última reflexión al lector para que saque sus propias conclusiones. Tanto si es arquitecto como si no lo es, podrá concluir además que el campo de experimentación es ilimitado. (Figs. 92). Pero en último caso, las conclusiones dejarán una ventana abierta a un debate profundo sobre las raíces, los modos y las estrategias del proyecto contemporáneo, nunca un debate sobre las proezas creativas, el hermetismo, los códigos cerrados o cifrados, los paradigmas únicos, los diagramas *abrelotodo*, las metafísicas del lugar la presencia o el contexto, los ordenadores omnímodos, el narcisismo, la abstracción o la autenticidad, que se han querido criticar abiertamente. Que no se han querido tratar con resignación como si fueran las características únicas de una arquitectura que se denomina, a menudo superficialmente, como acrítica y estelar.



Desde el mosaico de la figura 83, estos últimos comentarios críticos y las páginas de ilustraciones sobre los proyectos mencionados, se quiere acabar con un acicate a la imaginación. No quieren ser otra vuelta de tuerca al argumento, sino una síntesis apretada de algunos casos de *epidermis activa, consistente, resistente y elocuente*. La textura de la corteza está hecha de universos espaciales diversos en los que la población de formas es una intromisión de *eco-tipos* y de *con-tipos*, si se quieren denominar a los *tipos ecológicos* y a los *consumistas*, para simplificar un catálogo interminable. Los estereotipos de la buena arquitectura dialogan entre sí a todas las escalas, y por eso se confunden entre unos y otros, aportando elementos de fragmentación racional a un repertorio formal inagotable, que se sustenta sobre otra teoría de la gravedad, y otra teoría del lenguaje.

Esperamos que el esfuerzo sirva para aclarar algo el nivel de desconcierto ante la pluralidad de vías de formulación de preguntas de la arquitectura contemporánea. La magnitud e intensidad del proceso de experimentación por el cual muchas veces la crítica fragmentaria elude las respuestas que atienden a principios comunes de orden y de poética, - quedándose en abstracciones a menudo nostálgicas o desentendidas de la poética de la construcción -, ha quedado de manifiesto al no dar por válida la existencia de una gran corriente o movimiento de adición como se reclama por algunos críticos. Desenmascarar esa pretensión ha sido una evidente intención de las cuestiones planteadas en este trabajo.

Y con ello dejamos para el cuarto lugar de los objetivos la exposición de la necesidad de la vuelta a la textura, como teoría y como tectónica lírica y matérica, considerando que cuenta con las armas e instrumentos de la herramienta electrónica y la comunicación telemática. La textura se mueve en un entorno de preocupación por los nuevos materiales y las nuevas tecnologías y en un trasfondo de apropiación de nuevos valores y conocimientos sobre la ciudad, el territorio y el medio ambiente.

La nueva racionalidad del proyecto contemporáneo: Las formas y la materia.

La nueva racionalidad del proyecto contemporáneo implica la consideración de que el proyecto contemporáneo en sí mismo y **“como materia crítica”** es el instrumento de indeterminación que, no obstante, determina características de estrategias de una nueva racionalidad que produce “formas libres” determinadas por pautas aleatorias que suelen envolver el espacio.

La necesidad del plano envolvente que aglutina muchos proyectos actuales se genera a partir de su propia construcción (envuelve las envolventes) y se sostiene sobre secciones variables que tienen intenciones tectónicas no solo intrínsecas, sino externas, pues hacen alusión a la vez a los elementos metafóricos, oníricos o, meramente paisajísticos, con deudas responsables de su procedimiento constructivo que busca interconexiones e interdependencias con los elementos atmosféricos, el clima, la luz o el entorno. Ese plano envolvente o consistente, o la conjunción de varios de ellos, combinan una serie de acciones para transformar las hipótesis de partida en un nuevo campo de actuación con diferentes reglas de juego que se desarrollan a la vez que el proyecto y anticipan su forma final.

La epidermis del proyecto contemporáneo produce un fenómeno de integración, que se realiza en tres dimensiones, en todos o muchos, de los planos texturales, en todas o casi todas las secciones y en todas o en la mayoría de las soluciones tectónicas. Por eso se elabora en principio a partir de un plano continuo, que a veces contiene en sí mismo toda la estructura o todas las redes, (o todas las geometrías) que configuran el proyecto, cuando no también elementos virtuales de su desaparición aparente, o *real*, o su *levitación*. Ese es el que hemos denominado **plano consistente, o “plano de planos”**. El proyecto contribuye a la construcción del paisaje mediante ese plano, tanto desde dentro como desde fuera; y ofrece sistemas de atributos a los recursos escénicos y tectónicos puestos en juego en los detalles o las secciones, altera las plantas e induce las geometrías fundamentales. El proyecto, así concebido,

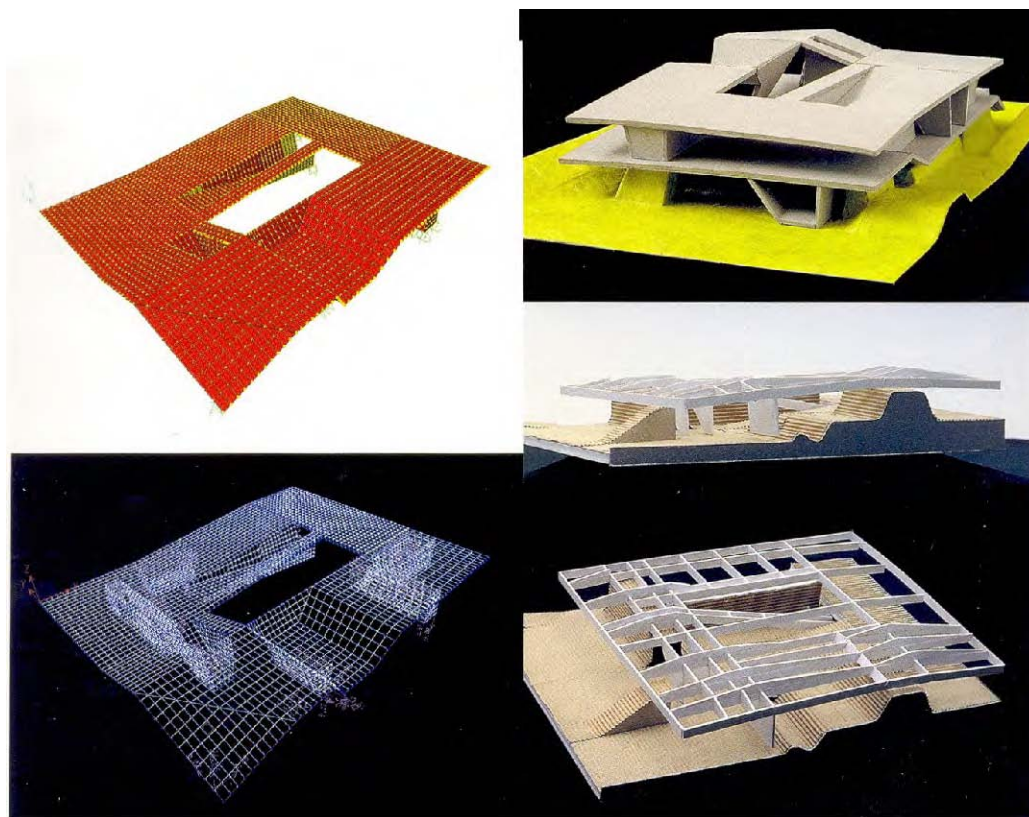
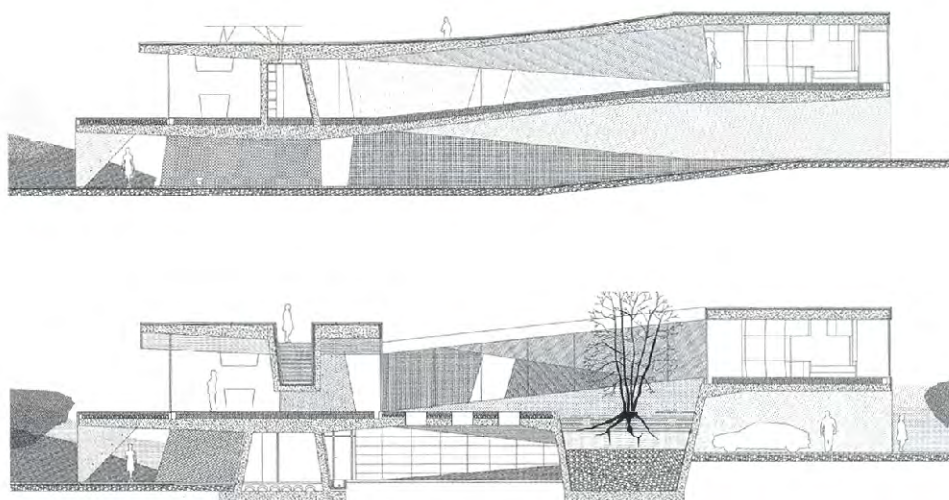


Fig.93 Casa Varsavsky. Victoria Acebo y Ángel Alonso.

confiere atributos nuevos, aplicando la contingencia, la animación, *las formas de estar*, variables arquitectónicas, contradice el *ser abstracto* con formas de *existencialismo* versus esencialismo. El proyecto trabaja mediante la superposición de retículas, de campos y de diagramas.

El proyecto contemporáneo, por otro lado, atribuye otro papel al detalle constructivo. El detalle es el proyecto, porque hoy constituye una concepción ilimitada de la sección generadora o secuencial ya que los distintos planos consistentes que envuelven el proyecto están dotados de atributos *multifase*, en los que el detalle no se puede separar de los componentes de ideación de las formas, ni de las instalaciones ni de las estructuras. **El detalle es un genoma principal de la cadena de ADN del proyecto. De esta manera, las secciones constructivas del proyecto contemporáneo de arquitectura están indisolublemente ligadas a las inquietudes teóricas y estrategias de proyecto, así como a sus soluciones tectónicas, a la tecnología puesta en juego y al principio alfabético de sus contenidos lingüísticos** (Fig. 93 y 93a).

Fig.93a Casa Varsavsky. Secciones. Victoria Acebo y Ángel Alonso.



El proyecto, además, reduce la enajenación de la materia, la emplaza y la limita. Pero ya no lo hace mediante retículas o “cajas murarias” rotas, sino mediante estrategias diversas, arbitrarias, porosas, biomórficas o biotécnicas que no son solo constructivas o geométricas. Además, el proyecto puede convertirse en paradigma del buen uso de recursos naturales, convocando sus paradigmas de referencia ambiental; entre otras razones, porque puede buscar la desaparición, la diafanidad, la personalización y la escalabilidad de cada plano y de cada hueco, de manera que su percepción altere el perfil del paisaje urbano en el que está inscrito, porque lo dota de orden. Como hemos intentado demostrar, las formas y factores de proyecto o, mejor, los sistemas de atributos, - esos que venimos reclamando como constitutivos del *proyecto contemporáneo* -, siguen apareciendo como constante de proyectos de distinto origen, localización y contexto cultural.

La *evaluación crítica* del *proyecto contemporáneo* ha de partir de la configuración jerárquica de diversos planos consistentes, generados por varias secciones que producen un espacio libre formado por secuencias volumétricas. Estas secciones se reflejan en distintas tectónicas que configuran la piel interna y externa, o el límite de ambas hacia dentro y hacia fuera. De esta manera de entender sus secciones resulta la comprensión de que igual que las texturas, las palabras han de servir para tematizar la perplejidad allí sobrevenida, mediante textos que expliquen su lenguaje. Así, las formas del pensamiento son una aproximación mental a las formas construidas que se leen en claves de materia formal extraída texturas y en sus cortezas se descubren recursos nuevos de conocimiento, entre los cuales hay materiales desechables o desechados, reciclados o rotos.

Para finalizar, otra visión de los proyectos. En las ediciones del Premio Mies van der Rohe 2003 y 2005 se dan una serie de elementos que se han venido comentando y que se pueden relacionar con las imágenes de los proyectos seleccionados (Fig 50 bis y otras). Las características comunes son las que llevan a las conclusiones que se han venido exponiendo hasta ahora. De estos elementos se pueden concluir las cuestiones siguientes: **La forma es un movimiento de secuencia.** El tiempo y el espacio se tratan no como ciclos sino como secuencias de proyecto. **La sección generadora o secuencial es un plano consistente animado y a la vez una estructura que conforma los elementos de una corporeidad en el proyecto contemporáneo.** (“El edificio ya no puede ser por más tiempo canónico y ejemplar”).

El cúmulo de estrategias formales y materiales, perceptivas y geométricas que caben en un proyecto está integrado en una visión experimentalista de riesgo. Se trata de una *materia crítica*, que trasciende el diagrama pues articula una serie de contenidos materiales una serie de percepciones sensoriales, - experiencias en un amplio sentido táctiles -, cuya transmisión al usuario y al espectador son automáticas y constituyen una forma sobrevenida de lenguaje, mucho más compleja. **La esfera tridimensional es el único espacio tridimensional limitado sin agujeros.** Los arquitectos afrontan esa investigación en la geometría y también en los agujeros.

El *objeto arquitectónico* se concibe como una esfera tridimensional que pone remedios a la falta de límites del tipo, sin las dimensiones que antes imponían las cuestiones de presupuesto o estructura, los condicionantes del viento o la gravedad, las hipótesis de umbrales de edificabilidad o resistencia. Debido a ello, **tamaño, escala, fragmento, edificio, ciudad, paisaje, son partes de un todo intercambiando incesantemente los papeles.** En definitiva, participan de una textura de huecos y vacíos que conforma un paisaje creado por el hombre y pulido por los arquitectos.

Allí donde hay arquitectura hay sujetos y objetos intercambiando papeles con el entorno y alterando sus relaciones y energías. El entorno es un campo de catártica transformación que está alterando muy deprisa condicionantes y paisajes que se tenían por indefinidos. “La forma ayuda a mostrar el contenido. Sería estúpido pensar en la existencia de una arquitectura sin forma. Podríamos razonar y discutir acerca de la cantidad de aspectos formales de un proyecto. Algunas veces la parquedad ayuda a cumplir los fines que se persiguen; otras, lo

sobrecargado.”²⁸⁹ Claro que coincidimos con la frase que insiste en que “la forma ayuda a mostrar el contenido”, pero su estructura debería ser mucho más compleja, matricial y en una cadena de preguntas simultáneas, si quisiera tratarse como teoría y no como slogan.²⁹⁰

Con ese motivo hemos hecho una síntesis de preguntas de las afirmaciones-interrogantes recogidas en este trabajo que no es un intento exhaustivo sino, una mínima aclaración de los temas puestos en juego. “La forma sigue a la acción” sostiene MVDRV en uno de sus manifiestos. Nos gustaría poder desmentir esta apreciación diciendo, aunque sea más largo y menos vistoso, que la forma sigue a la secuencia de estrategias tectónicas, establecidas con una nueva *racionalidad*.²⁹¹

En este sentido, la textura de la corteza se define, - en nuestra argumentación -, como la estructura de una nueva racionalidad *interparadigmática*. Ciertamente es una nueva racionalidad estructural en la que los huecos y llenos que se producen en la epidermis de la pieza, que como se ha venido sosteniendo - se configura con el espesor que determina la estructura del objeto de arquitectura, y que alberga además los elementos de redes, flujos y energías, que organizan el espacio de la envolvente y el espacio contenido dentro. Estos dos espacios configuran a su vez una serie de percepciones que se pueden deducir. **1.- del Plano consistente o constructivo que estructura la densidad de la corteza** (Fig. 94), **2.- de la Sección generativa o de la Sección-generadora que desarrolla dinámicamente el espacio global del objeto como si fuera un desarrollo de secuencias formalmente yuxtapuestas** y **3.- de la Tectónica de flujos que resulta del conjunto de intervenciones sobre las pieles que arman el esqueleto constructivo** (Fig. 95). Multiplicando por varias estas dimensiones consideraríamos el *proyecto contemporáneo* como el resultado de una configuración jerárquica de diversos planos consistentes, generados por varias secciones que producen un espacio libre formado por secuencias volumétricas que se reflejan en distintas

289. Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda. *Entrevista a MVDRV*. *El Croquis* n°111. Madrid. 2002. p. 14

290. Por eso desde aquí se proponen para un orden de matrices de preguntas, cuyo objetivo es que tengan muchas combinaciones de interrogantes por respuesta.

291. Ver los proyectos finalistas del Premio Mies van der Rohe: Chassé Park Apartments, de Xaveer de Geyter Architects, Breda, Holanda; el ganador ya mencionado de Zaha Hadid; el Palais de Tokio en París de Lacaton & Vassal Architects; Hagen Island de MVDRV, en la Haya Holanda y el Scarnbauser Park Town Hall, de Jürgen Mayer H. Ostfildern, Alemania

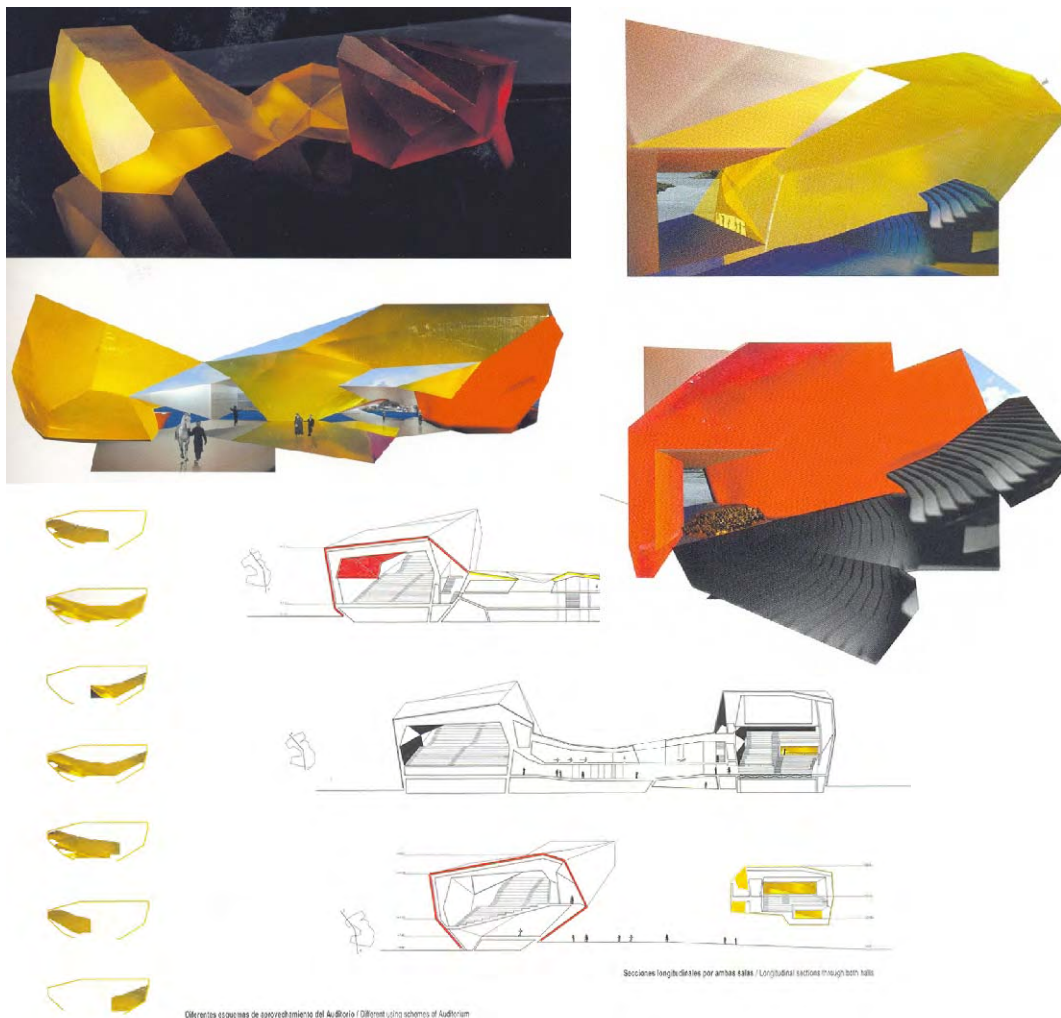


Fig.94 Auditorio de Stavanger. José Selgas y Lucía Cano

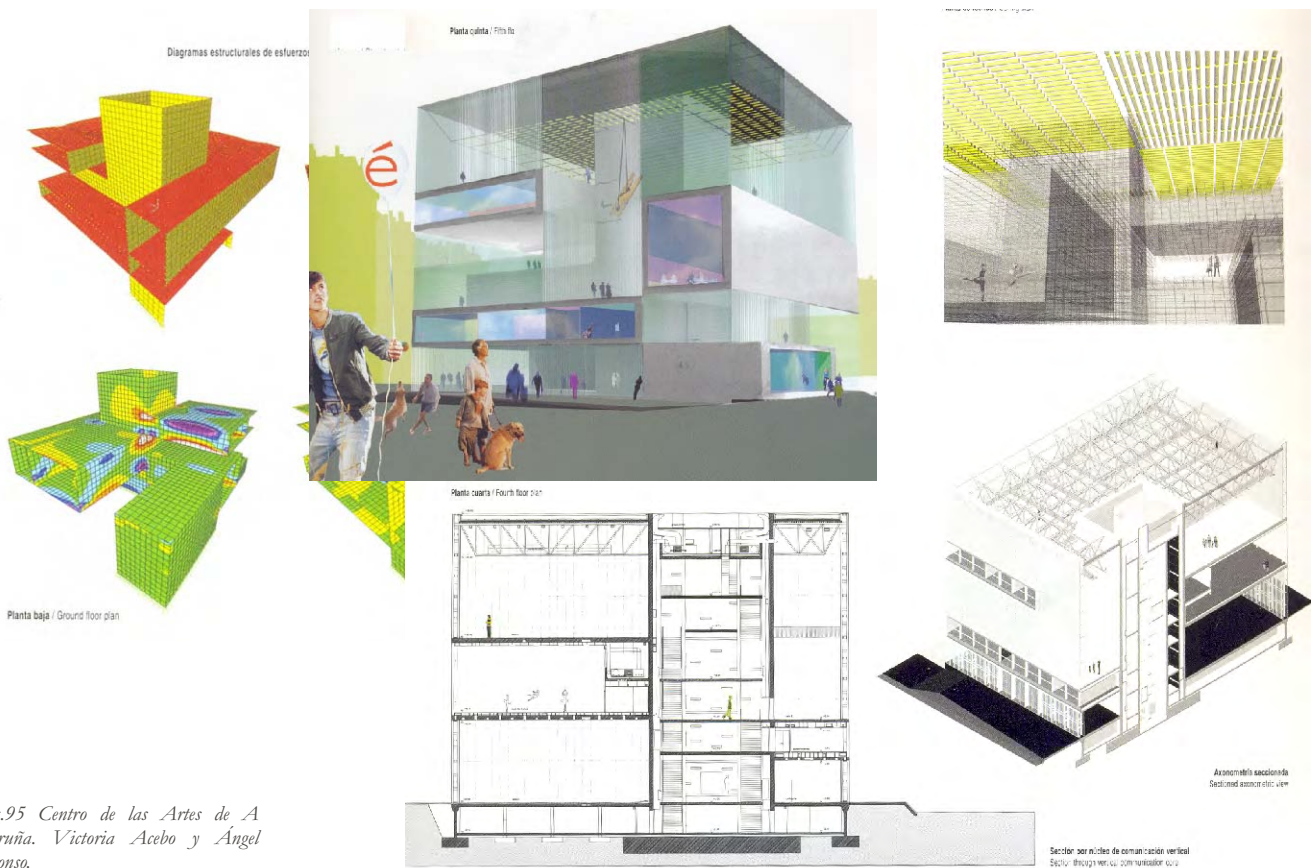


Fig.95 Centro de las Artes de A Coruña. Victoria Acebo y Ángel Alonso.

tectónicas que configuran la piel interna y externa, o el límite de ambas hacia dentro y hacia fuera.

El detalle constructivo es una concepción que desarrolla la sección generadora o secuencial, pues los distintos planos consistentes que envuelven el proyecto están dotados de atributos *multifase*, en los que el detalle no se puede separar de los componentes de ideación de las formas. **Las secciones constructivas del proyecto contemporáneo de arquitectura están indisolublemente ligadas a las estrategias de proyecto, como parte sustantiva de sus decisiones tecnológicas, económicas y constructivas.**

292. CORTES, Juan Antonio. "Nueva consistencia". *Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid. 2003.

La percepción poética, la lógica constructiva no lineal y la geometría tridimensional, como consecuencias de la capacidad de las nuevas tecnologías para introducir componentes constructivos nuevos en todas las texturas, en todos los elementos. No es la posición sobre el lugar la que define el proyecto, sino que es el proyecto el que define el lugar, el que ordena las fuerzas potenciales del espacio, fijando la posición en el sitio de la arquitectura. El proyecto es una forma de crear valor añadido al lugar, ajena a las propias condiciones que este ponía en tiempos sobre el proyecto. El proyecto de arquitectura contemporánea está basado en una pluralidad de acontecimientos, procesos y fusiones, que tiene que ver con la consistencia.²⁹² Pero también con las variantes de tectónica de flujos, con las capas, con los campos, en cuanto a su valoración intrínseca y a sus componentes de percepción y con la complejidad de su propia forma de gestación, que se pueden resumir esquemáticamente en algunas categorías que sirven también para su crítica.

La distinción, que se ha visto con anterioridad, entre **racionalidad "intraparadigmática"** identificada con logicidad y la **racionalidad "interparadigmática"** o racionalidad propiamente dicha, en la que la historicidad constituye el rasgo esencial son los factores de articulación que nos ponen a salvo del relativismo. Guiados de la mano de Manuel Cruz, nos acercan a lo que llama la "tematización de la perplejidad", que hemos venido utilizando y comentando, para definir lo que no es sino la consecuencia del emerger de la "conciencia del

asombro”, como hemos visto antes. No en vano, la cita de Azúa sobre Vitrubio recuerda que el arquitecto “debe saber escribir correctamente, ha de ser experto en dibujo y sabio en geometría, que debe conocer muchas historias y sucedidos, que ha de escuchar atentamente a los filósofos, que ha de conocer la música y algo de medicina, así como leyes, y desde luego ha de saber leer en los astros y estar familiarizado con el sistema celeste”.²⁹³

293. De AZÚA, Félix. “Diccionario de las Artes. Editorial Anagrama. Barcelona 2002.p.55.

Pero sigamos con el razonamiento de Manuel Cruz. Como filósofo, Cruz considera que, en una afirmación *inevitablemente* profesional, los “núcleos temáticos característicos de la filosofía contemporánea” serían los siguientes: **1.- La naturaleza, que habría ocupado el lugar polémico correspondiente en otro tiempo a la 'materia'. 2.- El 'yo' o la 'identidad', que recogería buena parte de las discusiones concernientes a la categoría de 'hombre'. 3.- La 'historia', que habría desplazado en muchos aspectos la idea de 'tiempo'. 4.- El 'conocimiento', sustituto parcial de la 'razón'. 5.- La 'acción', tema que comparte rasgos con el de la 'vida'. 6.- Los 'valores' que se plantean ahora íntimamente conectados a 4 y 5. 7.- El 'lenguaje'. 8.- La 'sociedad'**

Estos dos últimos pueden ser interpretados, sin demasiada dificultad, como nuevos objetos 'teóricos', un poco a la manera en que Althusser hablaba de nuevos continentes teóricos.”²⁹⁴

294. CRUZ, Manuel. “La tarea de pensar”. Tusquets, Ensayo. Barcelona. Febrero 2004.

Si extrapolamos las nociones de los núcleos temáticos a la arquitectura y le añadimos, además, la conciencia de este instante de hiperlenguaje, siguiendo al filósofo, nos encontramos también aquí con dos resultados. Por un lado que los núcleos temáticos aplicados a la arquitectura podrían ser contradictorios o traspasables, como los temas clave de Calvino, a condición de que admitamos que deben ser vistos a la luz de las variables tectónicas y que lo completamos diciendo que en arquitectura se han perdido determinaciones de lenguaje. Tal vez la relación interparadigmática que propone la arquitectura entre la naturaleza y la materia (Fig. 96)

Fig.96. Biblioteca en Palma de Mallorca. Álvaro Soto y Javier Maroto

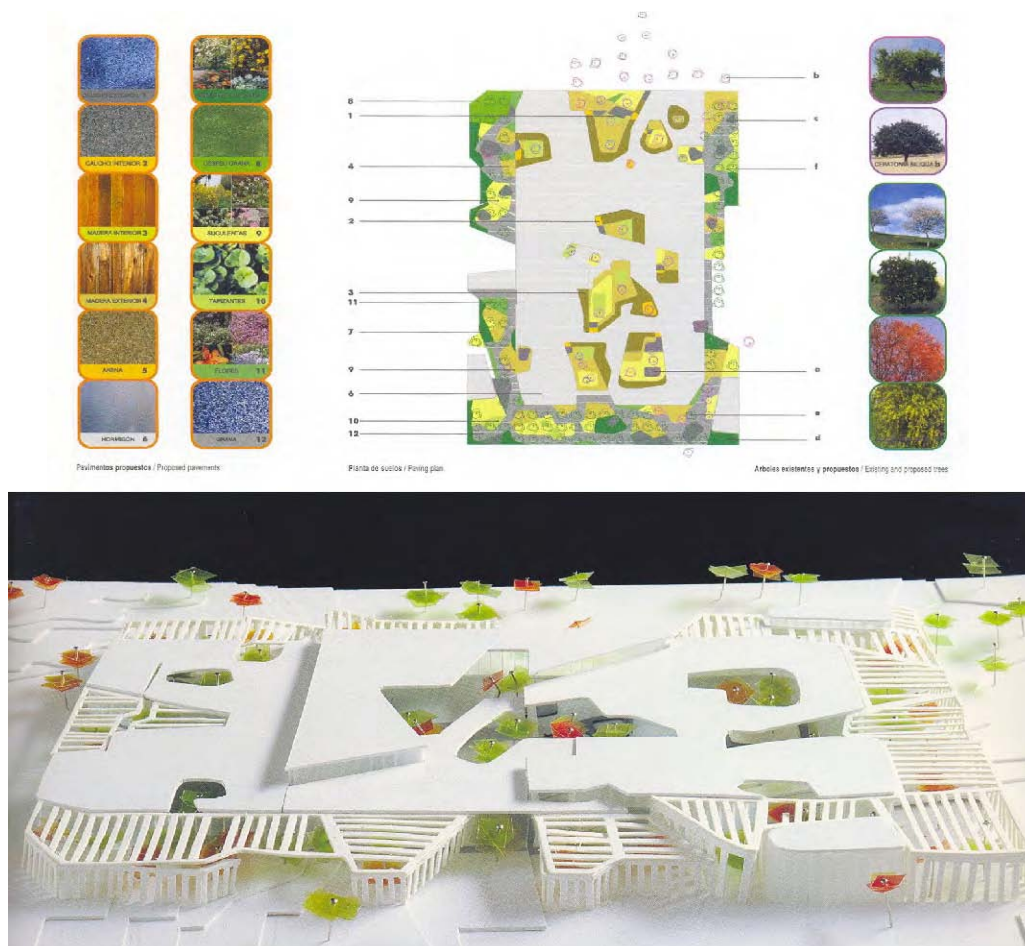
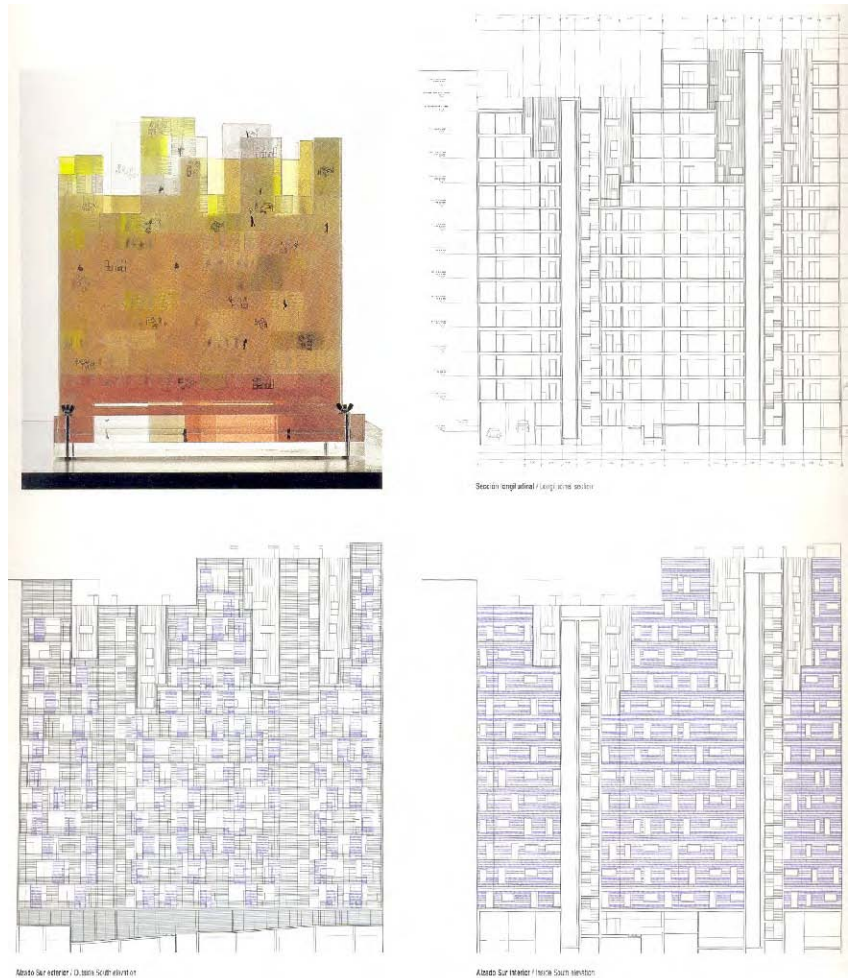


Fig.97. Edificio de viviendas en Méndez
Alvaro, Alvaro Soto y Javier Maroto



Para poder utilizar nuestros recursos proyectuales, necesitamos por igual de los textos estratégicos y las materias en un momento de crecimiento formidable del hiperlenguaje y los significados. Tenemos una capacidad de comunicación que está desbordada. En los últimos años, a esa capacidad de las nuevas tecnologías para comunicarlo todo se ha sumado el extraordinario potencial textual que sirve de armazón teórico a los proyectos de arquitectura y también el esqueleto tectónico que se conforma mediante las poéticas de la construcción y abarca una nueva textura que es otro medio de comunicación. Los textos han construido una reverberación de las pieles, pero las pieles hablan tal vez más que nunca, e intercambian percepciones muy diversas entre los objetos arquitectónicos y el resto de la gente en el mundo. Esta nueva situación cambia las condiciones de proyecto y altera sus efectos cuando está realizado. Si nos atenemos a la multiplicidad de significados y lenguajes mediante la exploración experimental del método de las claves constructivas de textos y contextos, - que es como desciframos los arquitectos nuestros códigos de comunicación, como decíamos antes -, eso nos obliga a utilizar con exactitud el lenguaje y a evitar los malentendidos de palabras y de proyectos. Porque construir es pasar de la perplejidad al conocimiento. Plantear nuevas preguntas es construir conocimiento. Para que otros arquitectos se planteen nuevas preguntas a partir de ahí hace falta arriesgar. (Fig. 97)

Arriesgar, experimentar, innovar pero no confundir, ni manipular, ni despilfarrar. Los textos, y las pieles de los proyectos arquitectónicos están hechos de palabras y de materias sensibles que afectan a la vida de los seres humanos, a los recursos y medios de vida.

Experimentar con la claridad y descubrir el método de orden de las dudas que seguimos, que tal vez sea extender el diálogo de la textura de la corteza, comprender lo que dice la piel (textura de una corteza no epidérmica) y lo que envuelve la palabra (estructura de un lenguaje no sistémico), o al revés, entre lo que construye la palabra y lo que desnuda expresivamente la piel de la arquitectura para hacerse espacio; espacio construido en términos que puedan entender los sujetos contemporáneos. Esfuerzo, quizá, por aprehender lo que nos aprehende.

Málaga, Madrid, Noja y Escalante (Cantabria), 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007

Junio 2007

Carlos Hernández Pezzi
Arquitecto

- Fig.1. EXPO 2000, Hannover.
- Fig.2. “La Historiografía de la arquitectura moderna”, Panayotis Tournikiotis. Mairea, portada.
- Fig.3. Casa de la Cascada. F. LL. Wright.
- Fig.4. Mediateca de Sendai. Toyo Ito.
- Fig.5. Terminal de Pasajeros del Puerto de Yokohama. Zaera y Moussavi
- Fig.6. Formas Animadas. Greg Lynn. Proceso de proyecto de la Iglesia Presbiteriana de Nueva York..
- Fig.7. “Historia de la arquitectura moderna”, Bruno Zevi. Poseidón, portada.
- Fig.8. “Cuarta Gracia”, Liverpool. Will Alsop
- Fig.9. Apartamentos, Saint Moritz. Norman Foster.
- Fig.10. Ataque a las Torres Gemelas, Nueva Cork. 11 de septiembre de 2001.
- Fig.11. Portadas de los libros de Pevsner, Kaufmann y Giedion.
- Fig.12-a. Archigram en el libro de Tafuri.
- Fig.12-b. Varios autores. Archilab 2002.
- Fig.13-a,b y c. Obras de Toyo Ito. Mucho más que ornamento.
- Fig.14. Portada de los libros de Banham, Collins y Tafuri
- Fig.15. Obras póstumas de Aldo Rossi en Florida
- Fig.16-a. Obras póstumas de Aldo Rossi en Nueva Cork con Morris Adjmi
- Fig.16-b. Museo del Mar de Vigo. Aldo Rossi con Cesar Portela.
- Fig.17-a,b y c. Lo Visual vs lo Táctil.
- Fig.18. “Ensayos sobre cultura Tectónica”, Kenneth Frampton. Portada.
- Fig.19. Auditorio de Roma. Renzo Piano. Premio UIA
- Fig.20-a. Tira cómica de Focho
- Fig.20-b. Proyecto de Daniel Libeskind para la “Zona 0”
- Fig.20-c. Proyectos para la “Zona 0”. Varios autores
- Fig.20bis. Un ejemplo de Casa Desnuda. Saitama, Japón 2000
- Fig. 21-a. Harvard Design School Guide to Shopping.
- Fig. 21-b. Learning from Las Vegas.
- Fig.21-c. Las Vegas 2000. Rem Koolhaas.
- Fig.22. Ampliación del Museo Reina Sofía. Jean Nouvel. Una obra cubierta por un plano.
- Fig.23. “Complejidad y contradicción en arquitectura”. Robert Venturi.
- Fig.24. “Complejidad y contradicción en arquitectura”. Robert Venturi.
- Fig. 25. Varias imágenes, logos y proyectos. Rem Koolhaas.
- Fig. 26. Varias imágenes, logos y proyectos. Rem Koolhaas.
- Fig. 27. Varias imágenes, logos y proyectos. Rem Koolhaas.
- Fig. 28. Varias imágenes, logos y proyectos. Rem Koolhaas
- Fig. 29. Steven Holl. La experiencia fenomenológica del espacio a través de un plano alabeado continuo sin atender al contexto.
- Fig 30. Iglesia Presbiteriana de Nueva York. Greg Lynn.
- Fig. 31. Proyectos varios en EPS.
- Fig. 32. Museos y Centros de Arte de varios autores. 8º Bienal de Venecia, Documenta de Kassel, Exposición de Matej Andraz.
- Fig. 33-a. Rascacielos en el Raval de Barcelona.
- Fig. 33-b. Rascacielos.
- Fig. 33-c. Rascacielos de Koolhaas en Pekín.
- Fig. 33-d. Rascacielos de Alsop en Düsseldorf.
- Fig. 33-e. Rascacielos de Nouvel en Barcelona.
- Fig. 33-f. Rascacielos de Foster en Londres
- Fig. 34-a. Viviendas en el barrio Doulon, Pekín. Sancho y Madrideojos
- Fig. 34-b. Ciudad de la Justicia en Barcelona. David Chipprfield
- Fig. 34-c. 156 viviendas en Ámsterdam. MVRDV

- Fig. 35-a. Rijksmuseum en Schipol. Benthem y Crouwel.
 Fig. 35-b. Tres escuelas en Ritchmond. Future Systems.
 Fig. 36. Gehry en Berlín
 Fig. 37. Koolhaas en Las Vegas
 Fig. 38-a Edificio Televisa, México DF. Enrique Norton y Bernardo Gómez-Pimienta
 Fig. 38-b ARCAM. René Van Zuuk.
 Fig. 39. Colorium, Dusseldorf. Alsop Architects.
 Fig. 40. Biblioteca de Usera, Madrid. Ábalos y Herreros
 Fig. 41. Ayuntamiento de Utrecht. Miralles y Tagliabue.
 Fig. 41bis. Centro Cultural de Würzburg. Bruckner&Bruckner
 Fig. 42. Museo Americano de Artes Populares de Nueva York. Williams y Tsien.
 Fig. 42bis. Intercambiador, Estrasburgo. Zaha Hadid
 Fig. 43-a. Explanada del Forum Barcelona 2004. Estudio Martinez Lapeña-Torres Arquitectos.
 Fig. 43-b. Edificio de oficinas en la Postdamer Platz, Berlín. Giorgio Gras
 Fig. 44-a. Caja General de Ahorros de Granada. Alberto Campo Baeza
 Fig. 44-b. Mansilla y Tuñón
 Fig. 44-c. Zaha Hadid
 Fig. 45. Catedral de Los Ángeles. Rafael Moneo
 Fig. 46. Iglesia Presbiteriana, Nueva Cork. Greg Lynn
 Fig. 47-a. Bodega. Rafael Moneo
 Fig. 47-b. Bodega de Calatrava
 Fig. 48-a. Torre de oficinas en Viena. Massimiliano Fuksas
 Fig. 48-b. Torres. Mies van der Rohe
 Fig. 49. Varios proyectos de MVRDV
 Fig. 50-a. Eden Project, Cornualles. Nicholas Grimshaw
 Fig. 50-b. Colegio Altamira. Santiago de Chile. Mathias Klotz
 Fig. 50-c. Conjunto residencial Hageneiland, La Haya. MVRDV
 Fig. 50-d. Intercambiador, Estrasburgo. Zaha Hadid
 Fig. 50-f. Chassé Park Apartments, de Xaveer de Geyter Architects, Breda, Holanda
 Fig. 50-f. Scarnhauser Park Town Hall, de Jürgen Mayer H. Ostfidern, Alemania
 Fig. 50-g. Palais de Tokio en París de Lacaton & Vassal Architectes.
 Fig. 51. Proceso de proyecto de MVRDV
 Fig. 52. Cajas dentro de cajas. Visiones contemporáneas. Varios autores .
 Fig. 53. Edificio administrativo para el Ministerio del Interior. Victor López Coteló
 Fig. 54. Biblioteca pública en Fuencarral, Madrid. Andrés Peréa.
 Fig. 55. Centro Internacional de Convenciones de Barcelona. Josep Lluís Mateo.
 Fig. 56. Estadio de Braga, Portugal. Eduardo Souto de Moura.
 Fig. 57. Colores. Varios autores.
 Fig. 58. Revolución digital. Varios autores. Portada del libro de James Steele
 Fig. 59. Prada en Tokio. Herzog y De Meuron
 Fig. 60. Made (Endesa) en Medina del Campo. Cero 9
 Fig. 61-a. Proyecto Edén, St. Austell, Cornualles. Nicholas Grimshaw
 Fig. 61-b. Estadio de Munich. Herzog y de Meuron.
 Fig. 63. Edificio de Investigación farmacológica en Biberach, Alemania, de Sauerbruch Hutton Architekten
 Fig. 64. Centro de Danza Laban de Londres. Herzog y de Meuron
 Fig. 64bis. Diagramas, huellas. Peter Eisenman. Análisis de procesos de creación de formas.
 Fig. 65. Bloque residencial de Gratkorn. Weichlbauer&Ortis. Análisis de procesos de creación de formas.
 Fig. 66. Pabellón Temporal de la Serpentine Gallery, Londres. Toyo Ito. Análisis de procesos de creación de formas.
 Fig. 67. Torre Millenium en Sabadell. Joan Roig y Eric Batllé.
 Fig. 68. Torre Agbar, Barcelona. Jean Nouvel y Fermín Vázquez.
 Fig. 69. Centro de Arte Contemporáneo en Cincinnati, Ohio. Zaha Hadid.

- Fig. 70 a. Auditorio de Guadalajara de Begoña Fernández-Shaw, Luis Rojo y Ángel Verdasco
- Fig. 70 b. Auditorio Ciudad de León. Tuñón y Mansilla
- Fig. 71. Residencia de ancianos, Herreruela de Oropesa, Toledo. Julio César Moreno Moreno.
- Fig. 72. Residencia Simmons del MIT en Cambridge, Massachussets. Steven Holl.
- Fig. 73. Estadio de Baracaldo. Eduardo Arroyo.
- Fig. 74-a. Fachada de alabastro translúcida. MAP Arquitectos.
- Fig. 74-b. Pabites. B720 Arquitectos
- Fig. 74-c. Rockodromo. De la Mata, Abarca, Estudio Cano Lasso.
- Fig. 74-d. Kunsthaus. Graz. Cook y Fournier.
- Fig. 75-a. Edificio de viviendas en Carabanchel, Madrid. Ammán, Cánovas y Maruri.
- Fig. 75-b. 16 Viviendas en Lorquí, Murcia. Análisis de procesos de creación de formas.
- Fig. 76. Turning Torso. Calatrava.
- Fig. 77. Varios autores.
- Fig. 78. Patrones. Varios autores.
- Fig. 78-a. Parque de El Retiro. Pabellón. Iñaki Abalos, Juan Herreros y Ángel Jaramillo.
- Fig. 78-b. Parque Litoral Noroeste. Iñaki Abalos y Juan Herreros.
- Fig. 78-c. Parque de los Colores. Enric Miralles y Benedetta Tagliabue.
- Fig. 79. Obras de Herzog y De Meuron y Nouvel.
- Fig. 80. Análisis de procesos de creación de formas, de ideación y de proyectos.
- Fig. 81. Varios autores. Varias Textura
- Fig. 82-a. Laboratorios para el Instituto de tecnología de la Universidad de Leicester. James Stirling
- Fig. 82-b. Sede de The Economist, Londres. Axonometría. Peter y Allison Smithson.
- Fig. 82-c. Procesos de ideación. Esquemas de proyecto de Steven Holl
- Fig. 83. Portadas de la revista AV
- Fig. 84. Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela. Peter Eisenman,
- Fig. 85. Torres y Martínez Lapeña. Explanada del Forum y placa solar fotovoltaica.
- Fig. 86. MUSAC. Mansilla + Tuñón.
- Fig. 87 a. Campus Universitario de Vigo. EMBT Arquitectes.
- Fig. 87 b. Edificio de Servicios Centrales, cafetería y biblioteca de la Universidad del Bierzo, Ponferrada. Daniel Díaz Font y Belén Martín-Granizo.
- Fig. 88. 156 VPP en Sanchinarro, Madrid. MVRDV y Blanca Lleó
- Fig. 89. Estación de Autobuses del Casar. Justo García Rubio
- Fig. 90. Plaza y Torre Woermann, Las Palmas. Ábalos y Herreros
- Fig. 91. Concurso del Habitatge en Barcelona. Amman, Cánovas y Maruri.
- Fig. 92. Museo Paul Klee de Renzo Piano.
- Fig. 93. Casa Varsavsky. Victoria Acebo y Ángel Alonso.
- Fig. 93-a. Casa Varsavsky. Secciones. Victoria Acebo y Ángel Alonso.
- Fig. 94. Auditorio de Stavenger. José Selgas y Lucía Cano.
- Fig. 95. Centro de las Artes de A Coruña. Victoria Acebo y Ángel Alonso.
- Fig. 96. Biblioteca en Palma de Mallorca. Álvaro Soto y Javier Maroto.
- Fig. 97. Edificio de viviendas en Méndez Álvaro. Álvaro Soto y Javier Maroto.



Dentro de una amplia BIBLIOGRAFÍA, se han utilizado referencias cruzadas, imágenes, fotografías, diagramas, planos, ejemplos de proyectos y obras recientes.

En este resumen, se han agrupado los textos según los apartados siguientes:

Bibliografía sobre la crítica y la historiografía de la arquitectura del Movimiento Moderno

Bibliografía sobre la crítica fragmentaria y el proyecto contemporáneo de arquitectura

Encuadre filosófico, ideológico y crítico de la posmodernidad

Bibliografía básica sobre las variables metodológicas de teoría del proyecto contemporáneo

Los textos más relevantes para los Capítulos I y II se encuentran fundamentalmente en el apartado destinado a la Bibliografía sobre la crítica y la historiografía de la arquitectura moderna y sobre la crítica fragmentaria desde el paso a través de las historias críticas y la antología de Tournikiotis, las referencias han servido más para los Capítulos I y II.

Los textos que han apoyado la argumentación de los Capítulos III y IV se reseñan bajo los títulos Encuadre filosófico, ideológico y crítico de la posmodernidad y Bibliografía básica sobre el proyecto de tesis, porque en ellos se hace hincapié, con especial atención a la crítica de la arquitectura clásica y contemporánea, desde el punto de vista de los arquitectos y su entorno, especialmente desde la historia, la tecnología, el cambio digital, la filosofía y el arte, todos en relación con la materia de la arquitectura y sus poéticas de construcción. Especial relevancia en este apartado tienen Frampton, Curtis, Buchanan y otros críticos de reconocido prestigio y, en el ámbito de la arquitectura

Las compilaciones de Jencks y Kropf, Hays se han utilizado para la crítica fragmentaria específicamente como se ha dicho antes, para los Capítulos III y IV, así como las de los arquitectos como autores de discursos críticos; los textos filosóficos, por último, principalmente para la Introducción y el Epílogo.

Los proyectos se han considerado como textos vinculados a su construcción y a su discurso interno, tanto en lo que hace a las cuestiones formales como a las técnicas de construcción y nuevos materiales que se tratan con amplia base en revistas de arquitectura y libros reseñados también en la Bibliografía General.

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA y JERARQUIZADA

Bibliografía sobre la crítica y la historiografía de la arquitectura del Movimiento Moderno

BANHAM, Reyner. "Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina". Paidós. Buenos Aires, Barcelona. 1963.

BENEVOLO, Leonardo. "Diseño de la ciudad-1. La descripción del ambiente". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1982.

BENEVOLO, Leonardo. "Introduzione all'architettura". Editorial Laterza. Roma-Bari, 1977.

BENEVOLO, Leonardo "La ciudad y el arquitecto". Ediciones Paidós. Barcelona, 1985.

COLLINS, Peter. "Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)". GG. Barcelona. 1982

HILDEBRAND von, A. "El problema de la forma en la obra de arte". Visor. Madrid 1988.

HITCHCOCK, Henry Russell. "Arquitectura de los siglos XIX y XX". GG. Barcelona. 1963.

HUGHES, Robert. "A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas". Anagrama. Barcelona 1992.

KAUFMANN, Emil. "De Ledoux a Le Corbusier". Gustavo Gili. Barcelona. 1982.

LE CORBUSIER. "Mensaje a los estudiantes de Arquitectura". Ediciones Infinito. Buenos Aires. 2002.

PORTOGHESI, Paolo. "Después de la arquitectura moderna". Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1981.

QUETGLAS, Joseph. "Artículos de ocasión". GG. Barcelona. 2004.

RASMUSSEN, Steen Eiler. "Experiencing Architecture". The Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press. U.S.A., 1962.

ROSSI, Aldo "La arquitectura de la ciudad". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1966.

ROWE, Colin "Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos". Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1999.

TAFURI, Manfredo "Architecture and utopia. Design and capitalist development". The Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press. U.S.A., 1976.

TAFURI, Manfredo. "Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos". Ediciones Cátedra. Madrid. 1992.

TAFURI, Manfredo. "Teorías e historia de la arquitectura". Celeste Ediciones. Madrid, 1997.

TAFURI, Manfredo "Architecture and utopia. Design and capitalist development". The Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press. U.S.A., 1976.

TZONIS, Alexander & LEFAIVRE, Liane & BILODEAU, Denis "El clasicismo en arquitectura. La poética del orden". Hermann Blume. Madrid, 1984.

VENTURI, Robert. "Complejidad y contradicción en la arquitectura". Gustavo Gili. Barcelona. 1995

ZEVI, Bruno "El lenguaje moderno de la arquitectura". Editorial Poseidon. Barcelona, 1978.

ZEVI, Bruno "Espacios de la arquitectura moderna". Editorial Poseidon. Barcelona, 1980.

ZEVI, Bruno "Saber ver la arquitectura". Ediciones Apóstrofe. Barcelona, 1998.

SUMMERSON, John "El lenguaje clásico de la arquitectura". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1984.

Bibliografía sobre la crítica fragmentaria y el proyecto contemporáneo de arquitectura

ACTAR Arquitectura. ARROYO, Eduardo y AA.VV. "Otras *"naturalezas"* urbanas. Arquitectura es (ahora) geografía". Catálogo Exposición Generalitat Valenciana. Castellón 2001.

BANDUR, Markus. "Aesthetics of total serialism. Contemporary Research from Music to Architecture". The IT Revolution in Architecture. Birkhäuser. Basel, Switzerland. 2001.

FERNANDEZ ALBA, Antonio "Esplendor y fragmento. Escritos sobre la ciudad y arquitectura europea (1945-1995)". Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1997.

FERNANDEZ ALBA, Antonio "Neoclasicismo y postmodernidad". Hermann Blume Ediciones. Madrid, 1983.

GREGOTTI, Vittorio. "Desde el interior de la arquitectura. Un ensayo de interpretación". Ediciones Península. Barcelona, 1993.

HIMANEN, Pekka. "La ética del hacker y el espíritu de la era de la información". Ediciones Destino. Barcelona 2002.

HOLL, Steven. "Entrelazamientos". Gustavo Gili. Barcelona 1997

IBELINGS, Hans "Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización". Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1998.

IMPERIALE, Alicia. "New Flatness. Surface Tension in Digital Architecture". The IT Revolution in Architecture. Birkhäuser. Basel, Switzerland. 2000.

KAHN, Louis I. "Forma y diseño". Nueva Visión. Buenos Aires. 1984

KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. O.M.A. "S, M, L, XL." Taschen. Italy. 1997

KOOLHAAS, Rem. "Conversaciones con estudiantes". Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2002.

KOOLHAAS, Rem. "La ciudad genérica". GG Mínima. Barcelona 2006.

LACASTA, Miquel. "Internet y Arquitectura, realidad o ficción". En. red. antes número 80. 10/10/2000

LINDSEY, Bruce. "Digital Gehry. Material Resistance Digital Construction". The IT Revolution in Architecture. Birkhäuser. Basel, Switzerland. 2001.

METAPOLIS, Grupo. V.V. A.A. "Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada". Actar. Barcelona. 2001.

MITCHELL, William. "E-TOPIA". MIT Press. 1999.

MONTANER, Josep María. "Arquitectura y Crítica". Gustavo Gili Básicos. Barcelona. 1999.

PALLASMAA, Juhani. "Los ojos de la piel". GG. Barcelona. 2006

PALUMBO, María Luisa. "New Wombs. Electronic Bodies and Architectural Disorders". *The IT Revolution in Architecture*. Birkhäuser. Basel, Switzerland. 2002

PEVSNER, Nikolaus. "Pioneros del diseño moderno". Ediciones Infinito. Buenos Aires, Barcelona. 1963.

SORIANO, Federico, "Sin_ tesis". Gustavo Gili. Barcelona 2004

TRAVI, Valerio. "Advanced Technologies. Building in the computer age". *The IT Revolution in Architecture*. Birkhäuser. Basel, Switzerland. 2001.

Encuadre filosófico, ideológico y crítico de la posmodernidad

AUGE, Marc. "Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.". Gedisa Editorial. Barcelona 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *Libération*, 1996. Quaderns. Barcelona. 2003.

BAUMAN Zygmunt. "Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias". Paidós. Barcelona. 2005.

BAUMAN Zygmunt. "Vida líquida". ("Liquid Modernity"). Paidós. Barcelona. 2006.

BAUMAN, Zygmunt. TESTER, Keith. "La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones". Paidós. Barcelona 2002

DELEUZE, Gilles. "Conversaciones". Editorial Pre-Textos. Valencia. 1995

DELEUZE, Gilles. "Diferencia y repetición". Ed. Ing. "Difference and repetition", trad. Paul Patton, columbia University Press. Nueva York. 1994.

E.TAYLOR, Victor. E.WINQUIST, Charles. Editores. "Enciclopedia del Posmodernismo". Editorial Síntesis". Madrid. 2002.

HARVEY, David. "La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural". Amorrurtu. Buenos Aires. 1998

JAMESON, Fredric. "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado". Paidós Estudio. Barcelona. 1991.

SLOTERDIJK, Peter. "Crítica de la razón Cínica". Siruela. Madrid. 2003.

SLOTERDIJK, Peter. "Esferas I (Burbujas)". Siruela. Madrid 2003.

SLOTERDIJK, Peter. "Esferas III (Esferas)". Siruela. Madrid 2006

Bibliografía básica sobre las variables metodológicas de teoría del proyecto contemporáneo

ABALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. "Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-1990". Nerea. Madrid 1992.

ACE Architects. "A Green Vitruvius. Principles and Practice of sustainable architectural design." James and James. London. 1999.

BERGER, John. "Modos de Ver". Gustavo Gili. Barcelona. 2000

CARPO, Mario. "La arquitectura en la era de la imprenta". Ensayos Arte Cátedra. Madrid. 2003.

CONDE, Yago. "Arquitectura de la indeterminación". Actar. Barcelona 2000.

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis. "Discurso contra el arte", ante la Real Academia de Doctores. (Madrid 1997)

FRAMPTON, Kenneth "Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX". Ediciones Akal. Madrid, 1999.

FRAMPTON, Kenneth "Historia crítica de la arquitectura moderna". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1998.

CORTES, Juan Antonio. "Nueva consistencia. Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX". Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid. 2003.

CRUZ, Manuel. "La tarea de pensar". Tusquets, Ensayo. Barcelona. Febrero 2004.

CURTIS, William J. R. "Modern architecture since 1900". Phaidon. London 2000.

HAYS, K. Michael, editor. "Architecture Theory since 1968". Columbia Books of Architecture. MIT Press paperback edition. New York 2000. ["Introduction"]. [SEGREST, Robert, "The Perimeter Projects: Notes for Design", *Art Papers* 8, nº 4 (julio-agosto 1984); revisado en *Assemblage* 1 (octubre 1986)]. [KIPNIS, Jeffrey, "Twisting the Separatrix", *Assemblage* 14 (abril 1991)]. [VIDLER, Anthony, *The Architectural Uncanny: Essays in the*

Modern Unhomely, Cambridge, MIT Press, 1992]. [Introducción al texto de R. E. Somol, "One or Several Masters?", presentado en un coloquio en el Canadian Centre for Architecture, Montreal, 1993, y publicado en HAYS, K. Michael (ed.), Hejduk's Chronotope, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1996].

JENCKS, Charles & KROPF, Karl. "Theories and Manifestoes of contemporary architecture". Academy Editions. Great Britain 1997.

MIRANDA, Antonio. "Ni robot ni bufón. Manual para la crítica de arquitectura". Ediciones Cátedra. Madrid, 1999.

MIRANDA, Antonio. "Tardía aclaración sobre un libro de Colin Rowe" ("Ciudad Collage". Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1981).

MONEO, Rafael. "Inquietudes teóricas y estrategias proyectuales en 8 arquitectos contemporáneos". Actar. Barcelona 2004.

SMITHSON, Alison y Peter. "Cambiano el arte de habitar". Editorial Gustavo Gili SA. Barcelona. 2001.

SMITHSON, Alison + Peter. "Obras y proyectos". Editorial Gustavo Gili SA. Barcelona. 1997.

SMITHSON, Peter. "Conversaciones con estudiantes". Editorial Gustavo Gili SA. Barcelona. 2004.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. "La Historiografía de la arquitectura moderna". Maira / Celeste. Madrid. 2001

Y, por último figuran tras la Bibliografía General, las reseñas de prensa, referencias de revistas de arquitectura y catálogos de muestras y exposiciones

BIBLIOGRAFÍA, referencias cruzadas, imágenes, fotografías, diagramas, planos.
Ejemplos de proyectos y obras recientes.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

ABALOS, Iñaki. "La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad". Gustavo Gili. Barcelona. 2000

ABALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. "Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-1990". Nerea. Madrid 1992.

ACE Architects. "A Green Vitruvius. Principles and Practice of sustainable architectural design." James and James. London. 1999.

ACTAR Arquitectura. ARROYO, Eduardo y AA.VV. "Otras "naturalezas" urbanas. Arquitectura es (ahora) geografía". Catálogo Exposición Generalitat Valenciana. Castellón 2001.

ARCHI_VE_S "Mansilla + Tuñón". Electa/SdS. Milán, 1998.

ARCHILAB Orleans 99. Catálogo de la Exposición "ArchiLab 1ères. Rencontre Internationales d'Architecture d'Orleans". Ediciones HXY. Orleans. 1999

ASENSIO, Francisco. Editor. "Atlas de Arquitectura Actual". Könemann. Colonia 2000.

ASTRAGALO nº6 "Geometrías de lo artificial. Arquitectura y proyecto". Instituto Español de Arquitectura, Universidades de Alcalá y Valladolid. Celeste Ediciones. Madrid, Abril de 1997.

ASTRALAGO nº13 "El final de una ilusión. Ciudad, arquitectura e ingeniería ante el próximo milenio". Instituto Español de Arquitectura, Universidades de Alcalá y Valladolid. Celeste Ediciones. Madrid, Diciembre de 1999.

ASTRALAGO nº14 "Espacios lúdicos". Instituto Español de Arquitectura, Universidades de Alcalá y Valladolid. Celeste Ediciones. Madrid, Abril de 2000.

BANDUR, Markus. "Aesthetics of total serialism. Contemporary Research from Music to Architecture". The IT Revolution in Architecture. Birkhäuser. Basel, Switzerland. 2001.

BAUDRILLARD, Jean. Libération, 1996. Quaderns. Barcelona. 2003.

BENEVOLO, Leonardo. "Diseño de la ciudad-1. La descripción del ambiente". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1982.

BENEVOLO, Leonardo. "Introduzione all'architettura". Editorial Laterza. Roma-Bari, 1977.

BENEVOLO, Leonardo. "La captura del infinito". Celeste Ediciones. Madrid, 1994.

BENEVOLO, Leonardo. "La ciudad europea". Crítica. Barcelona, 1993.

BENEVOLO, Leonardo "La ciudad y el arquitecto". Ediciones Paidós. Barcelona, 1985.

BENEVOLO, Leonardo "Orígenes del urbanismo Moderno". Celeste Ediciones.

Madrid,1992.

BERGER, John. "Modos de Ver". Gustavo Gili. Barcelona. 2000

CABRERA INFANTE, Guillermo "El libro de las ciudades". Alfaguara. Madrid. 1999.

CAGE, John "Escritos al oído". Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. 1999.

CALVINO, Italo. "Seis propuestas para el próximo milenio". Ediciones Siruela. Madrid. 1989.

CARAZO, Eduardo. "La Arquitectura y El Problema del estilo" "Forma y tradición en el pensamiento de E. H. Gombrich". Colegio Oficial de Arquitectos. Valladolid. 1993

CARGILL THOMPSON, Jessica:"40 architects under 40". Taschen. Colonia. 2000.

CASTILLA DEL PINO, Carlos. "El delirio, un error necesario". Ediciones Nobel Oviedo.1998.

CONDE, Yago. "Arquitectura de la indeterminación". Actar. Barcelona 2000.

COOK, Peter, LLEWELLYN-JONES, Rosie. "Nuevos lenguajes en Arquitectura". Gustavo Gili. Barcelona, 1991. (Rizzoli, Nueva York, 1991)

CORTES, Juan Antonio. "Nueva consistencia. Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX". Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid. 2003.

COSTA, Xavier. AA.VV. "Habitats, Tectónicas, Paisajes". Arquitectura Española Contemporánea. Catálogo Exposición Dirección General de Arquitectura. Ministerio de Fomento. ICEX. 2001.

CRUZ, Manuel. "La tarea de pensar". Tusquets, Ensayo. Barcelona. Febrero 2004.

CURTIS, William J. R. "Modern architecture since 1900". Phaidon. London 2000.

De AZUA, Félix. "Diccionario de las Artes. Editorial Anagrama. Barcelona 2002.

DELEUZE, Gilles. "Conversaciones". Editorial Pre-Textos. Valencia. 1995

DELEUZE, Gilles. "Diferencia y repetición". Ed. Ing. "Difference and repetition", trad. Paul Patton, columbia University Press. Nueva York. 1994.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (DRAE). XXI Edición. Espasa Calpe. Madrid 1992.

DICCIONARIO DEL ESPAÑOL ACTUAL. SECO, Manuel; ANDRES, Olimpia,; RAMOS Gabino. (DAE). Aguilar. Madrid 1999.

DICCIONARIO DE USO DEL ESPAÑOL. MOLINER, María. (DUE). Gredos. Madrid 1994

DOLLENS, Dennis. "De lo digital a lo analógico". Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2002.

ENGELI, Maia. "Digital Stories. The poetics of Communication". The IT Revolution in Architecture. Birkhäuser. Basel, Switzerland. 2000.

ENZESBERGER, Hans Magnus. “La gran migración”. Anagrama.

ESPAÑOL, Joaquim. “El orden frágil de la arquitectura”. Arquíthesis. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. 2001.

FERNANDEZ ALBA, Antonio “Esplendor y fragmento. Escritos sobre la ciudad y arquitectura europea (1945-1995)”. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1997.

FERNANDEZ ALBA, Antonio “La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna”. Editorial Anthropos. Barcelona, 1990.

FERNANDEZ ALBA, Antonio “Neoclasicismo y postmodernidad”. Hermann Blume Ediciones. Madrid, 1983.

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis. “Discurso contra el arte”, ante la Real Academia de Doctores. (Madrid 1997)

FLUSSER, Vilém. “Filosofía del diseño”. Editorial Síntesis. Madrid 2002.

FRAMPTON, Kenneth “Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX”. Ediciones Akal. Madrid, 1999.

FRAMPTON, Kenneth “Historia crítica de la arquitectura moderna”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1998.

FRIEDMAN, Yona. “Hacia una arquitectura científica”. Alianza Editorial. Madrid, 1973.

GADAMER, Hans-Georg. “Acotaciones hermenéuticas”. Editorial Trotta, S.A. Madrid 2002.

GALBRAITH J.K., “La cultura de la satisfacción”. Ariel Ediciones. Barcelona 1992

GALLI, Mirko; Mühlhoff, Claudia. “Virtual Terragni. CAAD in Historical and Critical Research”. The IT Revolution in Architecture. Birkhäuser. Basel, Switzerland. 2000.

GAVINELLI, Corrado. “Arquitectura Contemporánea, de 1943 a los años noventa”. Libsa. Madrid 1998. (Milán 1995).

GREGOTTI, Vittorio. “Desde el interior de la arquitectura. Un ensayo de interpretación”. Ediciones Península. Barcelona, 1993.

HAACKE, Hans. “Realzeitsystem” “MVDRV en VPRO”: Actar. Barcelona 1999

HAYS, K. Michael, editor. “Architecture Theory since 1968”. Columbia Books of Architecture. MIT Press paperback edition. New York 2000. [“Introduction”]. [SEGREST, Robert, “The Perimeter Projects: Notes for Design”, Art Papers 8, nº 4 (julio-agosto 1984); revisado en Assemblage 1 (octubre 1986)]. [KIPNIS, Jeffrey, “/Twisting the Separatrix”, Assemblage 14 (abril 1991)]. [VIDLER, Anthony, The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely, Cambridge, MIT Press, 1992]. [Introducción al texto de R. E. Somol, “One or Several Masters?”, presentado en un coloquio en el Canadian Centre for Architecture, Montreal, 1993, y publicado en HAYS, K. Michael (ed.), Hejduk's Chronotope, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1996].

HIERRO, José “Música”. Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares. Madrid, 1999.

HILDEBRAND von, A. “El problema de la forma en la obra de arte”. Visor. Madrid 1988.

HIMANEN, Pekka. "La ética del hacker y el espíritu de la era de la información". Ediciones Destino. Barcelona 2002.

HOLL, Steven. "Entrelazamientos". Gustavo Gili. Barcelona 1997

HUGHES, Robert. "A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas". Anagrama. Barcelona 1992.

HUGHES, Robert. "La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas" Anagrama. Barcelona 1993

IBELINGS, Hans "Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización". Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1998.

IMHOF VERLAG, Michael; KREMPEL, León. "Berlín la Nueva Arquitectura. Una guía de los edificios nuevos desde 1989 hasta hoy". Petersberg. 2004

IMPERIALE, Alicia. "New Flatness. Surface Tension in Digital Architecture". The IT Revolution in Architecture. Birkhäuser. Basel, Switzerland. 2000.

JENCKS, Charles & KROPF, Karl. "Theories and Manifestoes of contemporary architecture". Academy Editions. Great Britain 1997.

JENCKS, Charles. "El lenguaje de la arquitectura posmoderna". Gustavo Gili. Barcelona, 1980. (Londres 1997)

JENCKS, Charles. "Arquitectura tardomoderna y otros ensayos". Gustavo Gili. Barcelona, 1982. (Londres 1980)

JENCKS, Charles. "Arquitectura Internacional. Últimas tendencias". Gustavo Gili. Barcelona, 1989. (Londres 1988)

JODIDIO, Philip. "Building a new millenium". Taschen. Köln. 2000

JODIDIO, Philip. "Architecture Now 1". Taschen. Köln. 2001

JODIDIO, Philip. "Architecture Now 2". Taschen. Köln. 2003

KOOLHAAS, Rem. BOERI, Stefano; KWINTER, Sanford; TAZI, Nadia; OBRIST, Hans Ulrich. "Mutaciones". Actar. Barcelona 2000.

KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. O.M.A. "S, M, L, XL." Taschen. Italy. 1997

KOOLHAAS, Rem. "Conversaciones con estudiantes". Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2002.

KLOTZ, Heinrich. "The History of Postmodern Architecture". The MIT Press. Cambridge, Mass. Londres 1998.

KLOTZ, Heinrich. "20th Century Architecture". Rizzoli. Nueva York. 1989

LACASTA, Miquel. "Internet y Arquitectura, realidad o ficción". En.red.antes número 80. 10/10/2000

LE CORBUSIER. "Mensaje a los estudiantes de Arquitectura". Ediciones Infinito. Buenos Aires. 2002.

LINDSEY, Bruce. "Digital Gehry. Material Resistance Digital Construction". The IT Revolution in Architecture. Birkhäuser. Basel, Switzerland. 2001.

LUQUE VALDIVIA, José. "La ciudad de la arquitectura. Una relectura de Aldo Rossi". Oikos-Tau. Barcelona. 1996.

MARTEGANI, Paolo; MONTENEGRO, Riccardo. "Digital Design. New Frontiers for the Objects". The IT Revolution in Architecture. Birkhäuser. Basel, Switzerland. 2000.

MASSAD, Fredy; GUERRERO YESTE, Alicia. "Enric Miralles. Metamorfosi del paesaggio". Universali di Architettura. Testo&Immagine. Roma 2004

"METAPOLIS 2.0". Catálogo del Festival de Arquitectura Avanzada.

"METAPOLIS 2.0". Producción. New Media. 2000

METAPOLIS, Grupo. V.V. A.A. "Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada". Actar. Barcelona. 2001.

MITCHELL, William. "City of Bits". MIT Press. 1996.

MITCHELL, William. "E-TOPIA". MIT Press. 1999.

MIRANDA, Antonio. "Ni robot ni bufón. Manual para la crítica de arquitectura". Ediciones Cátedra. Madrid, 1999.

MIRANDA, Antonio. "Tardía aclaración sobre un libro de Colin Rowe" ("Ciudad Collage". Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1981).

MIRANDA, Antonio. "Un canon de arquitectura moderna (1900-2000). Ediciones Cátedra. Madrid, 2005.

MONEO, Rafael. "Inquietudes teóricas y estrategias proyectuales en 8 arquitectos contemporáneos". ACTAR. Barcelona 2004.

MONTANER, Josep María. "Arquitectura y Crítica". Gustavo Gili Básicos. Barcelona. 1999.

MORA, Vicente Luis. "Circular". Plurabelle. Córdoba 2003.

MVRDV en VPRO. MVRDV. Actar. Barcelona. 1999.

NATURAL ARTIFICIAL. Volumen V. Documentos de arquitectura y actualidad. Madrid. Abril de 1999.

PALUMBO, María Luisa. "New Wombs. Electronic Bodies and Architectural Disorders". The IT Revolution in Architecture. Birkhäuser. Basel. Switzerland. 2002

PAPADAKIS, Andreas; STEELE, James, en col. "Architectural Design for Today". Ed. Pierre Terrail. París, 1992. (Academy, Londres 1991).

PORTOGHESI, Paolo. "Después de la arquitectura moderna". Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1981.

PORTOGHESI, Paolo. "Postmodern". Electa, Milán 1982.

PREMIO DE ARQUITECTURA CONTEMPORANEA DE LA UNION EUROPEA. Mies van der Rohe Award. Ediciones 2003 y 2005. Fundación Mies. Barcelona. ACTAR. Ediciones 2003 y 2005

PRIGOGINE, Ilya. “El fin de las certidumbres”. Editorial Taurus. Madrid 1997.

RASMUSSEN, Steen Eiler. “Experiencing Architecture”. The Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press. U.S.A., 1962.

ROGERS, Richard. “Ciudades para un pequeño planeta”. Gustavo Gili SA. Barcelona 2.000

ROSSI, Aldo “La arquitectura de la ciudad”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1966.

ROWE, Colin “Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1999.

SALAZAR, Jaime. GAUSA, Manuel. “Singular Housing” ACTAR. Barcelona. 2003.

SCHULZ-DORNBURG, Julia “Arte y arquitectura: nuevas afinidades”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000.

SKI, Alison & STONE, Michelle “Unbuilt America”. Abbeville Press Edition. New York, 1983.

SLOTERDIJK, Peter. “En el mismo barco”. Siruela Madrid 1994.

SLOTERDIJK, Peter. “Normas para el parque humano”. Siruela. Madrid 2000.

SLOTERDIJK, Peter. “Crítica de la razón Cínica”. Siruela. Madrid. 2003.

SLOTERDIJK, Peter. “Esferas I (Burbujas)”. Siruela. Madrid 2003.

SMITHSON, Alison y Peter. “Cambiano el arte de habitar”. Editorial Gustavo Gili SA. Barcelona. 2001.

SOKAL, Alan. BRICMONT, Jean. “Imposturas intelectuales”. Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona, 1999.

SORIANO, Federico, “Sin_ tesis”. Gustavo Gili. Barcelona 2004

STEELE, James. “Arquitectura y revolución digital”. Gustavo Gili. Barcelona. 2001.

STEVENS Wallace. Aforismos Completos. Editorial Lumen. Barcelona. 2002.

SUMMERSON, John “El lenguaje clásico de la arquitectura”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1984.

TAFURI, Manfredo “Architecture and utopia. Design and capitalist development”. The Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press. U.S.A., 1976.

TAFURI, Manfredo. “Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos”. Ediciones Cátedra. Madrid. 1992.

TAFURI, Manfredo. “Teorías e historia de la arquitectura”. Celeste Ediciones. Madrid, 1997.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. “La Historiografía de la arquitectura moderna”. Maira /

Celeste. Madrid. 2001

TRAVI, Valerio. "Advanced Technologies. Building in the computer age". The IT Revolution in Architecture. Birkhäuser. Basel, Switzerland. 2001.

TZONIS, Alexander & LEFAIVRE, Liane & BILODEAU, Denis "El clasicismo en arquitectura. La poética del orden". Hermann Blume. Madrid, 1984.

TZONIS, Alexander & LEFAIVRE, Liane. "La arquitectura en Europa, desde 1968). Destino. Barcelona, 1993. (Thames and Hudson, Londres, 1992)

VALERO RAMOS, Elisa. "La materia tangible. Reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura". Universidad Politécnica de Valencia, ETSAV. Ediciones Generales de la Construcción. Valencia 2004.

VENTURI, Robert. "Complejidad y contradicción en la arquitectura". Gustavo Gili. Barcelona. 1995

VERDU, Vicente. "El Estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción". Anagrama. Madrid 2003.

VPRO y The Berlage Institute. "Media and Architecture". Amsterdam 1998.

WOLFE, Alvin W. "Network Models and their applications. Human Services Information System Center for Applied Antropology. College of Social and Behavioral Sciences. University of South Florida. 1992. Revisado 1998.

WAGENSBERG, Jorge. "Si la naturaleza era la respuesta, ¿cuál era la pregunta? Y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre". Metatemas. Tusquets Editores. Barcelona. 2002

ZABALBEASCOA, Anatxu; RODRIGUEZ MARCOS, Javier. "Minimalismos". Gustavo Gili. Barcelona. 2000.

ZAMBRANO, María "Persona y democracia. La historia sacrificial". Ediciones Siruela. Madrid, 1996.

ZAMBRANO, María "Hacia un saber sobre el alma". Alianza Editorial. Madrid 2000.

ZELLNER, Peter. "Hybrid Space: New forms in Digital Architecture". Thames and Hudson Ltd. 1999

ZEVI, Bruno "El lenguaje moderno de la arquitectura". Editorial Poseidon. Barcelona, 1978.

ZEVI, Bruno "Espacios de la arquitectura moderna". Editorial Poseidon. Barcelona, 1980.

ZEVI, Bruno "Frank Lloyd Wright". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1985.

ZEVI, Bruno "Saber ver la arquitectura". Ediciones Apóstrofe. Barcelona, 1998.

BIBLIOGRAFIA PRENSA, REVISTAS Y CATÁLOGOS DE MUESTRAS Y EXPOSICIONES

Bibliografía. Prensa y Revistas:

ABC 13/8/2003. Peter Cook. "Muere Cedric Price, el artista que traspasó los límites de la arquitectura moderna". Madrid 2003.

"a+t". "Arquitectura+Tecnología". Densidad I y III. n.ºs 19 y 21 Vitoria-Gasteiz. 2003

"Arquitectos". Revista del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España. Varios números. 2002. 2003. 2004.

"Arquitectura COAM" n.º336. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid. Madrid 2004

"Arquitectura Viva" 57, 58, 59, 60, 87...1998 -2005. Madrid.

"Arquitectura Viva". Varios números. Madrid. 2002. 2003. 2004. 2005

"AV". Varios números. Madrid. 1998-2005.

"AV Monografías". n.º 18...1989. Y n.º 71... Varios números. Madrid.1998-2005

"Anuarios AV" 1995. 1996. 1997. 1998-2004.

"av proyectos". N.ºs 001, 002, 005, 009. Madrid 2004, 2005.

"Circo". Varios números. Madrid. 2002, 2003, 2004, 2005.

"Documentos de Arquitectura". N.º 52... Monografías de Arquitectura. Sol Madrudejos, Juan Carlos Sancho Osinaga. Colegio de Arquitectos de Almería. Febrero 2003.

"El Croquis". Steven Holl 1998-2002, pensamiento, material y experiencia 108, 2001, V. [PALLASMAA, Juhani, "Pensamiento, Material y Experiencia [una conversación con Steven Holl]", pp. 6-29]

"El Croquis". n.º111. Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda. Entrevista a MVRDV. 1997-2002, apilamiento y estratificación 111, 2002, III. Madrid. 2002. p.6. Varios Números

El País. Peter Sloterdijk. Entrevista con Ciro Krauthausen. Crítica de Chantal Maillard. Babelia n.º 594. Madrid 2003

"Fisuras". Revista de arquitectura de bolsillo. Madrid. Enero 1995. n.º 219 1998.

"El Paseante". n.ºs 23, 24 y 25 .1995. Madrid.

"EPS. El País Semanal". N.º 1. 370. Madrid 2002

"Obradoiro". Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. Diciembre 2002

"Oeste". Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura. II Época 2002. n.º 15.

"Pasajes de Arquitectura y Crítica" n.ºs 15, 18, 27, 38, 65, 66, 67, 68 y otros. Madrid. 1999-2002-2004-2005.

"Pasajes Construcción" n.ºs 1 2, 3, 4... Madrid. 2003,2004, 2005

“Quaderns d’arquitectura y urbanisme” “Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya. Barcelona. Varios números

“Quaderns d’arquitectura y urbanisme”. “Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya. Barcelona. “Hiperurbano” n° 238. p. 162 y siguientes. Barcelona 2003-2005.

“Quaderns” n°242: Q 2.0. n°246: Q 6.0. Barcelona. Varios números 2004-2005

“Revista de Occidente”. Madrid. 1998.

“Sileno”. Variaciones sobre Arte y pensamiento. n° 6. “La Casa”. Identificación y Desarrollo S.L. Madrid 1999

“Tectónica”, el hueco. “Tectónica”, vidrio. “Tectónica”, muro cortina. Varios números. Madrid. 1996. 2000. 2005

“Verb. Architecture boogazine”. Actar. Barcelona 2001.

“Vía arquitectura”. “Color. Colour”: Valencia. Otoño 2003. “Ecotipos”. 2005.

Catálogos de Muestras y Exposiciones:

“Ideals Come True. Look who’s being educated! Body Language”. Museo Kiasma, 2:

“Islas”, promovida por el C.A.A.M. y el C.A. “La Granja” del Gobierno de Canarias, el C.A.A.C. de la Junta de Andalucía.

“Enlaces”. IV Bienal de Arquitectura Española. Madrid.

“AE2005”. VIII Bienal de Arquitectura Española. Madrid.

“Introspectiva” Richard Hamilton. MACBA. Barcelona. 2003.

Toyo Ito, Arquitecte. p 33. Exposición. Casa Asia. Ministerio de AA.EE. Generalitat de Catalunya. Ajuntament de Barcelona. Gobierno de las Islas Baleares. Diciembre 2002.

